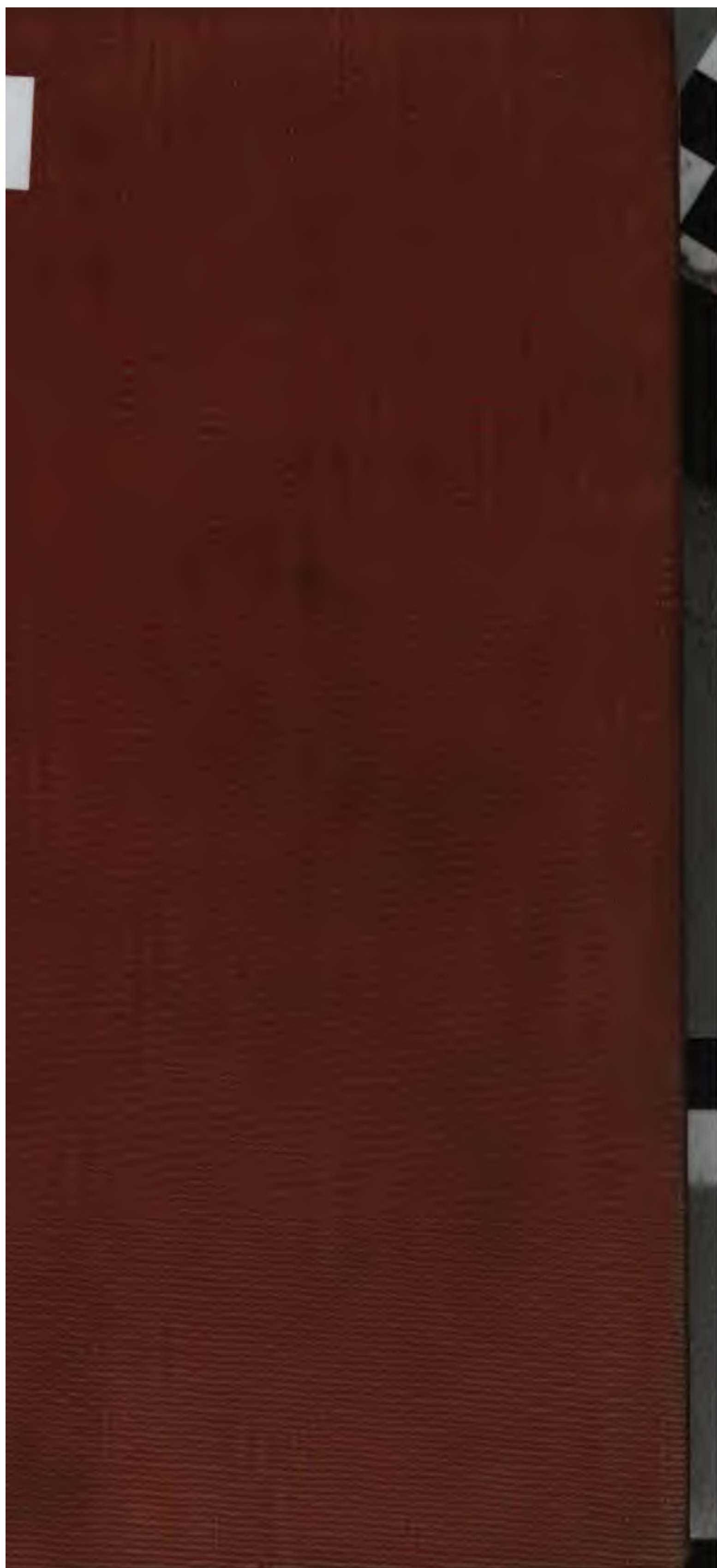
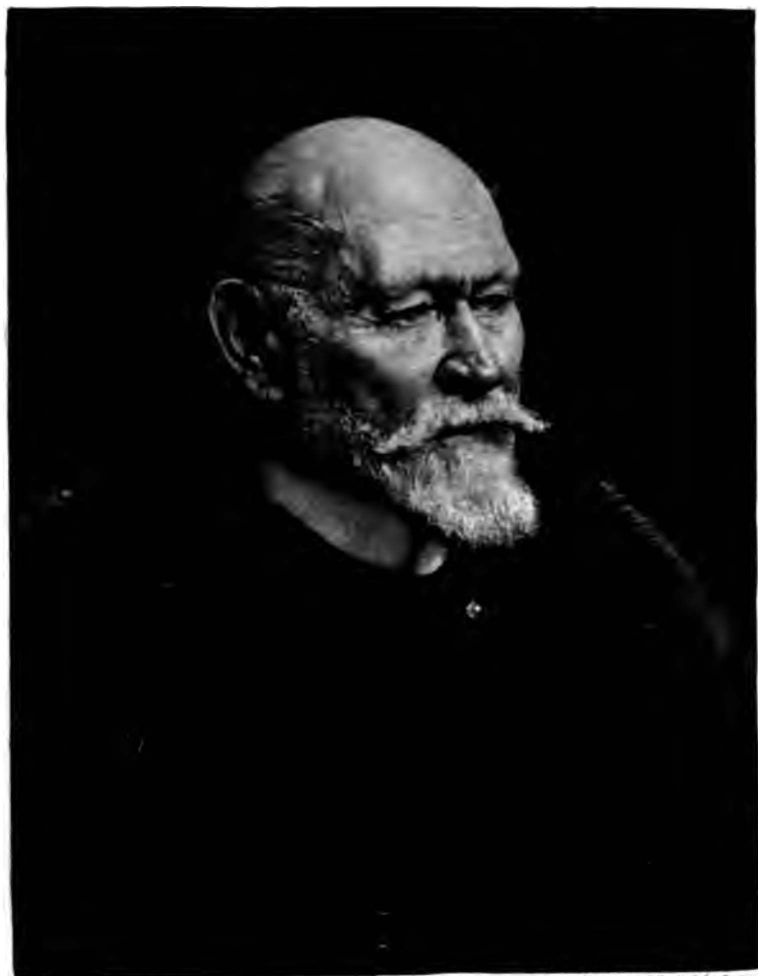








G. Bussow pinx. — Hel. u. impr. Meisenbach Riffarth & Co. Berlin

JAHRBUCH

DER

DEUTSCHEN SHAKESPEARE-GESELLSCHAFT

IM AUFTRAGE DES VORSTANDES

HERAUSGEGEBEN

VON

ALOIS BRANDL UND **WOLFGANG KELLER**

NEUNUNDDREISSIGSTER JAHRGANG

MIT EINEM BILDNISSE OECHELHÄUSERS



BERLIN SW 11
LANGENSCHEIDTSCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG
(PROF. G. LANGENSCHEIDT)
1903

Die Redaktion bittet die Herrn Verleger und Autoren **Reze** **exemplare** für das Shakespeare-Jahrbuch an **Prof. Keller,** Insel Jena, einsenden zu wollen.

— — — —

Als **Vertreter des Jahrbuchs für Amerika** ist durch Vo beschluss vom 22. April 1903 **Professor George B. Churchill,** College, Amherst, Mass., bestellt worden.

Weimar. — Druck von R. Wagner Sohn.

Nachruf auf Wilhelm Oechelhäuser und Jahresbericht für 1902—3,

von

Alois Brandl.

Heute vor einem Jahre stand Dr. Wilhelm Oechelhäuser noch an dieser Stelle und erstattete den Jahresbericht mit einem Eifer, wie man ihn selten an einem Achtzigjährigen beobachten kann. Diesmal ist er selbst Gegenstand des Jahresberichtes; sein Verlust ist das Erste und Wichtigste, was von unserer Gesellschaft zu melden ist: denn er war nicht bloß seit zwölf Jahren unser Präsident, sondern vom ersten Tage der Gesellschaft an ein Mitglied des Vorstandes, ja der Hauptanreger bei ihrer Begründung. Und er war ein guter Präsident; was sich an neuen Kräften gewinnen ließ, zog er freundlich heran zur Pflege unserer Sache: es war angenehm, unter ihm zu arbeiten, weil er so herzlich zu danken verstand.

Was an Oechelhäusers Persönlichkeit besonders anzog, war die Verbindung praktischer Interessen und Leistungen mit einer idealen Liebe zu dem großen englischen Dramatiker. Diese Verbindung zog sich in charakteristischer Weise durch sein ganzes Leben. Vor zwei Jahren bei einem vertraulichen Besuche machte er mir darüber mancherlei Angaben, die ich sofort stenographisch zu Papier brachte und hier verwende. Als Sohn eines Papierfabrikanten kam er frühzeitig in die väterliche Werkstätte; vierzehn Jahre lang war er dort tätig, namentlich als Monteur, wenn sein Vater wieder eine neue Papiermaschine erfunden hatte; aber zugleich hatte er mit acht Jahren von einem Onkel mütterlicher Seite einen Band der Eschenburgischen Shakespeare-Übersetzung bekommen, mit den Stücken «Lear», «Titus Andronicus» und «Lustige Weiber von Windsor», und daraus entsprang seine Begeisterung für Shakespeare. Das Jahr 1848 holte ihn aus dem westfälischen Heimatstädtchen;

er sandte nach Frankfurt a. M. an den Reichsminister Duckwitz einen handschriftlichen Aufsatz über «die notwendigsten Komplemente des deutschen Transportsystems», worin er den Bau des Ems-Rheinkanals und des Eiderkanals forderte; dafür wurde er Reichsministerialassessor — der einzige, den das 48er Reich ernannte. Zu derselben Zeit aber hatte er auch bereits Englisch gelernt, um seinen Shakespeare im Original zu lesen; er tat es autodidaktisch, denn auf der Lateinschule zu Siegen hatte es keinen englischen Unterricht gegeben. Daher mußte später unsere Gesellschaft, kaum ins Leben gerufen, dem königl. preußischen Kultusministerium eine Denkschrift vorlegen, behufs Einführung des englischen Unterrichts auf den Gymnasien, wesentlich damit «die Shakespeare-Studien auch für unsere eigene Zeit fruchtbar» würden (Jahrb. I, 450 ff.). In den fünfziger Jahren begann seine politische Tätigkeit, zunächst im preußischen Abgeordnetenhaus; daneben wußte er jedoch Muße genug zu erübrigen, um die Shakespeare-Schriften von Delius, Gervinus, Kreyssig u. a., die damals erschienen, sehr eingehend zu studieren. Von dem, was er dann als reifer Mann geleistet hat, glaubte er drei Dinge mit Stolz nennen zu dürfen: er schuf die erste größere deutsche Gasgesellschaft, brachte das Gesetz über die Gesellschaften mit beschränkter Haftung durch und leitete durch einen Aufruf im Jahre 1863 die Gründung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft ein, wobei er zwar an dem Weimarer Theaterleiter Dingelstedt eine Enttäuschung erfuhr, desto verständnisvolleres Entgegenkommen aber bei der verstorbenen Großherzogin von Sachsen, unserer unvergeßlichen Gönnerin. Am Abend seines Lebens war er endlich Präsident der Deutschen Continental-Gasgesellschaft und der Shakespeare-Gesellschaft, Geh. Kommerzienrat und — worauf er entschieden mehr hielt — Ehrendoktor der Universität Erlangen. Er war auch jederzeit bemüht, die vielen Beziehungen, die er als Finanzmann und Politiker besaß, nach Möglichkeit in den Dienst unserer Gesellschaft zu stellen. Die letzten Unternehmungen, für die er sich begeisterte und energisch einsetzte, waren der Bau der deutsch-ostafrikanischen Centralbahn und die Errichtung eines Shakespeare-Denkmals in Weimar. Man wird in England, der fruchtbarsten Heimat der Originale, nur selten eine so vielseitig ausgeprägte Persönlichkeit finden. Wenn unsere Gesellschaft von Anfang an die praktischen Interessen des Theaters mit denen der Poesie und Wissenschaft zu vereinigen strebte, wenn sie die Rücksicht auf die allgemein gebildeten Kreise neben der auf die Gelehrten nie vergaß,

wenn sie Skakespeare in unser Volk und Leben und nicht bloß in unsere Schulen einzuführen trachtet, so ist dies ganz eigentlich im Geiste Oechelhäusers gedacht.

In seinen Schriften über Shakespeare ging Oechelhäuser von einem liebevollen Studium der einzelnen Rollen, also von Theaterzwecken aus, und mit der ihm angeborenen Tüchtigkeit ist es ihm mehrfach geglückt, vorgefaßte oder äußerliche Gedanken von berühmten Professoren wie Gervinus und Rümelin zu widerlegen. Am gelungensten ist ohne Zweifel sein Essay über Richard III. (Jahrb. III, 27—169), worin er historische und ästhetische Argumente zusammen aufbot, um z. B. die herkömmliche Darstellung Richards als eines älteren und häßlichen Mannes zu bekämpfen, die Werbeszene mit Anna für die Bühne zu retten, die Königin Elisabeth als würdevoll zu erweisen. Als Prof. Churchill vor einigen Jahren sein Buch «Richard III. up to Shakespeare» schrieb, ergab sich ihm dieser Aufsatz, wie er offen einräumte, als die beste Vorarbeit. Durch solches Rollenstudium gelangte Oechelhäuser zu seinen Bühnenbearbeitungen jener 27 Dramen Shakespeares, die ihm theaterfähig schienen; zum ersten Male gedruckt 1870 ff. Zwei Überzeugungen beherrschten ihn dabei. Die eine geht dahin, daß Shakespeare nicht mit altfränkischer Steifheit und Armut zu inszenieren sei, sondern durch alle modernen Mittel der Ausstattung und Illusion nur gewinne, da er die Fortschritte der Technik mit dichterischer Intuition vorweg genommen habe: diese im Kern richtige Ansicht machte Oechelhäuser zu einem beredten Verteidiger der von Meiningen ausgehenden Reformen. Das andere Prinzip war, Shakespeare solle durch Auslassungen und möglichst leichte Nuancierungen dem Schönheitsideal einer «verfeinerten» Zeit näher gebracht werden. Naturgemäß steht und fällt dies Prinzip mit dem Geschmack der Zeit. Empfinde ich richtig, so schätzt die Gegenwart das Eigenartige an Shakespeare, ja viele von seinen sogenannten Fehlern mehr als die glatte Schönheit. Beim «Kaufmann von Venedig» z. B. ist uns das leichtgestimmte Nachspiel mit dem Ring, das auf den halbtragischen Abgang des Shylock folgt, nicht mehr störend, sondern als eine originelle Wendung, als ein kühnes Zurechtbiegen der stark gemischten Fabel zu einer Komödie interessant; wir wünschen es daher nicht mehr ausgelassen, sondern in doppelt leichtem Tone dargestellt. Wir haben so lange Photographien angeschaut und uns daran gewöhnt, daß uns gerade das, was man früher gerne wegretouchierte, einen individuellen Reiz gewährt. Ähnlich verhält es sich mit den An-

sichten von der Aufführbarkeit ganzer Stücke. Hatte man früher «Othello» garnicht vertragen, wenn der schreckliche Schluß nicht ins Glückliche umgewandelt wurde, so ist dies Stück mit all seiner krassen Tragik heutzutage dasjenige, das auf den deutschen Bühnen die meisten Aufführungen erlebt, während «Coriolan» mit seiner stets anerkannten Fehlerlosigkeit im letzten Jahre eine einzige Aufführung erfuhr. Die Jugendhistorien von Heinrich VI., die bei Dingelstedt bis auf eine kleine Szenenauswahl unter den Tisch fielen, sahen wir gerade in diesen Wochen auf der Münchner Hofbühne mit Erfolg vor die Rampen gebracht. Diese moderne Neigung zu einem Naturalismus, der freilich nicht immer das Natürliche trifft, hat verschiedene unserer Bühnenleiter gegen manche von Oechelhäusers Auslassungen bedenklich gestimmt. Mit wie viel Recht soll hier nicht untersucht werden. Sicher ist, daß Oechelhäusers Bearbeitungen für ihr Jahrzehnt, die siebziger Jahre, und für dessen Geschmack repräsentativ waren. Allmählich löste er später selbst die Einleitungen von seinen Texten ab, gab sie als eigenes Buch: «Einführungen in Shakespeares Bühnendramen» heraus und machte sie durch wohlfeile Form weitesten Leserkreisen zugänglich. Neben seine bearbeiteten Texte aber stellte er einen ganz ungekürzten und fast unveränderten Neudruck des Schlegel-Tieck'schen Shakespeare (1891), als Volksausgabe zu einem Taler, gebunden, und hatte damit einen ungeheuern Erfolg: über dreißig Auflagen. Er hat auf solche Weise Kenntnis und Verständnis Shakespeares in breite Massen getragen und sich weit über den Rahmen unserer Gesellschaft hinaus ein Recht auf Dankbarkeit erworben.

Aber die Aufgaben des Tages zwingen uns, Abschied zu nehmen von dem teuren Manne, der schließlich von allen Vorstandsmitgliedern des Gründungsjahres 1864 das letztüberlebende in unserer Mitte war. Seine Skakespeare-Bücher sind durch die Güte seiner Söhne teils unserer Weimarer Bibliothek, teils dem Englischen Seminar in Berlin zugewendet worden, späteren Forschern zum dauernden Vorteil. Sein Bild aber wollen wir in warmer Erinnerung bewahren, getreu dem Spruche aus Richard II., den er gerne unter sein Porträt schrieb, wenn er es einem Freunde schenkte:

I count myself in nothing else so happy
As in a soul remembering my good friends.

Noch eines dahin geschiedenen Mitarbeiters hab ich zu gedenken: des Geheimrats Dr. Gustav Liebau, der uns in großer Begeisterung für die Sache eine Menge Mitglieder zugeführt hat. Nachdem er die Feldzüge von 1866 und 1870 ehrenvoll mitgemacht hatte, trat er in den Dienst des Reichskanzleramts, besorgte dann als Rechnungsrat im Reichsamt des Innern ein ungeheures Aktenmaterial und gab zugleich die Beamtenzeitung heraus. Eines Tages fiel er mir im Seminar auf, da er als Geheimrat noch die Übungen belegte und regelmäßig besuchte. Nach einigen Semestern überraschte mich der 53jährige Herr mit einer umfänglichen Dissertation über das Drama «Edward III.» und mit dem in Heidelberg soeben erworbenen Doktortitel (1900). Nun sollte erst die rechte Arbeit an Shakespeare beginnen; in der Tat folgte noch eine Schrift, über die abendländischen Verzweigungen des Stoffes von «Edward III.» 1901; dann setzte ein plötzlicher Tod den besten Absichten ein Ende. Solange uns solche Helfer erstehen, haben wir gute Zeiten.

Im übrigen bewegen sich die Verhältnisse der Gesellschaft in aufsteigender Linie.

Die Zahl der Mitglieder ist von 451 im vergangenen April auf 515 gewachsen, wobei unsere Verlagsbuchhandlung Langenscheidt mit unermüdlicher Rührigkeit mithalf. Eine besondere Freude ist es uns dabei, daß allmählich fast alle öffentlichen Bibliotheken und immer mehr Schulbibliotheken beigetreten sind, weil auf diese Weise unser Jahrbuch zu allgemeinster Benutzung und zum unmittelbarsten Einfluß auf den Jugendunterricht gelangt. Dagegen halten sich die Theaterkreise, mit wenigen, doppelt rühmlichen Ausnahmen, noch zurück, obwohl erfahrungsmäßig noch alle genialen Shakespeare-Darsteller von Garrick bis zu Kainz und Possart auf diesem Gebiete Gelehrte und Bibliophilen waren. Um so mehr Pflege wird dem dramaturgischen Teile des Jahrbuchs zuzuwenden sein.

Die beiden Preisaufgaben, die voriges Jahr gestellt wurden, sowohl die literarhistorische über Shakespeares Belesenheit in englischer Dichtung, als die theatergeschichtliche über Garrick als Shakespeare-Darsteller, sind doppelt bearbeitet worden. Die Preisrichter und der Vorstand waren einig, daß die Belesenheits-Aufgabe am vollständigsten und kritischsten von dem Autor mit dem Motto «iqonce» behandelt wurde und daß diese Arbeit den vollen Preis verdiene. Als Verfasser ergab sich Dr. Heinrich Anders aus der Kapkolonie. Das Garrick-Thema wurde in trefflichster Art gelöst von Dr. Christian Gähde in Dresden-Plauen. Die Veröffentlichung der

beiden Abhandlungen, die durch den Preis in unser Eigentum übergehen, soll im Auftrag unserer Gesellschaft durch die Verlagshandlung G. Reimer in Berlin erfolgen, in demselben Format wie das Jahrbuch.

Der Hauptversammlung liegt ein in der Öffentlichkeit mehrfach vorbereiteter Antrag vor, betreffend die Revision des Schlegel-Tieck'schen Shakespeare. Wir begrüßen es als ein Zeichen reger Teilnahme an unserer Sache, wenn derartige Fragen in unserer Mitte mit Eifer erörtert werden. Für jede Partei, die auf ernste und tüchtige Arbeit abzielt, muß in unserer Gesellschaft Raum vorhanden sein; die Verehrer des ursprünglichen Textes müssen Rücksicht finden und die Reformatoren Freiheit. Das Vertrauen, das unserem Urteil entgegengebracht wird, gibt uns in gewisser Art den Rang einer Akademie; um so wichtiger ist es, daß wir mit umsichtiger und unbefangener Erwägung vorgehen.

Schließlich, und nicht zum mindesten, gedenken wir des freudigen Ereignisses in dem Herrscherhause, das uns hier, uralten thüringischen Traditionen getreu, huldvoll begünstigt und fördert. Wenn in einer literarischen Hauptstadt wie Weimar eine neue Herrscherin einzieht, so werden die Geister und die Beispiele aller hoher Frauen wach, die an dieser klassischen Stätte einen milden Blick für den Kult des Schönen gehabt haben. Sie deuten auf die geistigen Früchte, die aus solchem Wohltun für unsere Jugend, unsere Künstlerschaft, unser gutes deutsches Volk in urbe et orbe erwachsen sind. Wir aber rufen mit den Worten unsers Dichters, der im «Sturm», wie es scheint, auch schon einer angehenden deutschen Fürstin Glück wünschte:

Honour, riches, marriage-blessing,
Long continuance and increasing,
Hourly joys be still upon you!

Nach Erstattung des vorstehenden Jahresberichtes, nach Verkündigung der Wahl des Prof. Brandl zum Präsidenten, nach dem Festvortrag und der Entlastung des Schatzmeisters gelangte folgender Antrag von Prof. Eidam zur Verhandlung:

Nachdem die von dem Präsidenten der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft ins Werk gesetzte Neubearbeitung der Volksausgabe des Schlegel-Tieck durch den Beschluß vom vorigen Jahre als «dankenswertes Unternehmen» bezeichnet wurde, mit der Erklärung, «daß damit eine wesentliche Förderung des Verständnisses Shakespeares im deutschen Volke gesichert sei», hält es die Generalversammlung für dringend geboten, daß sich die

Deutsche Shakespeare-Gesellschaft des von ihrem inzwischen verstorbenen Präsidenten begonnenen Werkes nunmehr selbst annehme und sich an der Neubearbeitung dieser im Auftrag der Gesellschaft veröffentlichten Volksausgabe, am besten durch eine Kommission, beteilige.

Bevor der Präsident dem Antragsteller das Wort erteilte, verlas er den Titel der Conrad'schen Revision von Schlegel-Tieck, den diese nach den vorjährigen Äußerungen von Dr. W. Oechelhäuser, sowie nach der ganzen Sachlage führen soll:

Shakespeares dramatische Werke, übersetzt von A. W. v. Schlegel und L. Tieck. Im Auftrag der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft herausgegeben und mit Einleitungen versehen von W. Oechelhäuser.

Revidiert von Prof. Dr. H. Conrad auf Veranlassung des Herausgebers Dr. W. Oechelhäuser.

Sowohl die anwesenden Söhne des dahingeschiedenen Dr. W. Oechelhäuser als der gleichfalls anwesende Prof. Conrad sind damit einverstanden.

Hierauf begründet Prof. Eidam seinen Antrag in längerer Rede und unter Hinweis auf eine Kontroverse, die Prof. Genée in der Wochenbeilage der Vossischen Zeitung über Prof. Conrads Revisionsproben (Preuß. Jahrb. CXI, 67 ff.) begonnen hatte. Er selbst gibt seinem Antrag von «hält es die Generalversammlung» ab, eine andere Fassung:

«beschließt die heutige Generalversammlung, daß die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft gegen den jüngst erfolgten Angriff auf die noch nicht veröffentlichte Revision an dem vorjährigen Beschluß nach seinem klaren Sinne festhält».

Hierauf wurde mit allen Stimmen gegen die von Prof. Conrad und Eidam ein Antrag des Generaldirektors v. Oechelhäuser angenommen:

Die Generalversammlung hält die in der Öffentlichkeit vorgekommenen Mißverständnisse betreffend die Revision der Oechelhäuser'schen Volksausgabe Shakespeares durch den heute vom Präsidenten der Versammlung vorgeschlagenen Titel dieser Ausgabe für vollkommen erledigt, geht über die weiteren Details der angezogenen literarischen Privatfehde zur Tagesordnung über und hält im übrigen an dem bezüglichen Beschluß vom vorigen Jahre fest.

Als Ort der nächsten Generalversammlung, zugleich vierzigjährigen Stiftungsfeier, wird abermals Weimar bestimmt. Ein schriftlich eingelaufener Antrag, Berlin zu wählen, findet Gehör, aber zunächst keinen Beifall.

Der Shakespeare'sche Monolog und seine Spielweise.

Festvortrag,
gehalten auf der Generalversammlung der deutschen Shakespeare-Gesellschaft am 23. April 1903.

Von

Dr. Eugen Kilian.

Noch ist kein sehr langer Zeitraum darüber hingegangen, seit in der revolutionären Bewegung unserer jüngsten literarischen Vergangenheit eine Parole ertönte, welche die Existenzberechtigung des Monologes in der dramatischen Literatur für eine Weile ernstlich zu gefährden schien. Weg mit dem Monologe, dem unkünstlerischen und unwahren Kunstmittel einer überwundenen Kunstepoche! So ungefähr lautete der Kampfruf, der sich aus den Reihen des konsequenten Naturalismus damals vernehmen ließ und mit Sturmesungestüm das vermeintliche Übel mit allen seinen Wurzeln dem literarischen Boden zu entreißen drohte.

Der Sturm jener Tage hat sich mittlerweile gelegt. Der reinigende und kräftigende Luftzug, den die realistische Bewegung unserem gesamten künstlerischen Schaffen gebracht hat, wird in seiner segensreichen Wirkung nur mehr von wenigen verkannt; die törichten Übertreibungen aber, die Einseitigkeiten und Irrtümer, die der Sturm und Drang des Naturalismus wie zu allen Zeiten so auch diesmal mit sich brachte, beginnen der richtigen Schätzung ihres wirklichen Wertes und Unwertes anheimzufallen.

Auch der dramatische Monolog hat sich von den mannigfachen Stößen und Püffen, die ihm in der Hitze des Gefechtes zuteil wurden, leidlich erholt und beginnt sich seines ungeminderten literarischen Ansehens von neuem zu erfreuen. Ja, er hat sogar begründete

Ursache, auf das überlebte Ungemach mit dem Gefühle einer gewissen Genugtuung zurückzublicken. Denn durch die zahlreichen theoretischen Diskussionen, die der Streit um die Berechtigung des Monologes mit sich brachte, wurde die Erkenntnis von dem wahren Wesen des Monologes gefördert und der Blick geschärft für die vielfache Unzulänglichkeit und Nichtigkeit, die auf diesem Gebiete ihr Wesen trieb.

Es hieße Eulen nach Athen tragen, wollte ich an dieser Stelle versuchen, die prinzipielle Berechtigung des dramatischen Monologes darzutun, des Monologes, als des intimsten Offenbarungsmittels des Dramatikers, der Recht und Pflicht hat, in der Seele seiner Geschöpfe zu lesen und die innersten Offenbarungen des Seelenlebens an das Licht zu ziehen; ein Recht, von dem die dramatische Kunst aller Zeiten Gebrauch gemacht hat: die Tragödie der Antike und das indische Drama des Kalidasa, die christliche Kunst des Mittelalters in den Mysterien und Moralitäten und den ersten unbeholfenen Anfängen weltlicher Komödie in dem Fastnachtsspiel, das Renaissancedrama in seinen verschiedensten Verzweigungen und seiner höchsten Ausgeburt, dem Drama Shakespeares, die gesamte neuere dramatische Literatur in ihrer Entwicklung bei den verschiedenen Kulturvölkern bis herab auf die jüngste Gegenwart.

Schon die Geschichte der dramatischen Literatur würde für die künstlerische Berechtigung des Monologes ein schwerwiegendes Zeugnis geben, auch wenn die naturalistischen Keime des Selbstgesprächs, wie wir sie an den mehr oder minder zusammenhängenden Ausrufen, den abgebrochenen Reden einsamer oder allein sich glaubender Menschen im wirklichen Leben häufig beobachten können, nicht vorhanden wären und durch diese Tatsache selbst für den eingefleischten Naturalisten die Berechtigung des Selbstgesprächs erhärteten. Nicht die Frage, ob diese naturalistischen Keime des Selbstgesprächs künstlerisch zu verwerten sind, sondern nur die Frage, wie sie zu verwerten und welche Gesetze ihre künstlerische Stilisierung zu beobachten hat, kann ernstlicher Erwägung wert sein. Dass der Monolog an sich die verschiedenartigste Behandlung erträgt, von der rein naturalistischen Wiedergabe bloßer Interjektionen und abgerissener Worte bis zu der feinen realistischen Dialektik eines Lessing'schen Selbstgesprächs und dem volltönenden Pathos eines Schiller'schen Monologes, das ist ebenso selbstverständlich wie die Berechtigung der verschiedensten Stilarten selbst innerhalb der künstlerischen Welt.

Gewisse unumstößliche Grundgesetze allerdings werden für d: Handhabung des Monologes zu allen Zeiten bindend bleiben, i welchen Geleisen seine stilistische Behandlung sich auch bewege mag. Es ist nicht ohne Nutzen, sich bei der Handhabung de Monologes der naturalistischen Grundlage zu erinnern, auf der di Ansätze zum Selbstgespräch im wirklichen Leben basieren. Sie gebei wenigstens bis zu einem gewissen Maße eine Richtschnur für di künstlerische Behandlung des Monologes, und ihre Vergegenwärtigun verhindert eine allzu vage Entfernung vom Boden der festen Erd und der Wirklichkeit.

Gottsched faßte seine Doktrin von der Unwahrscheinlichkeit de Monologes einmal in den Ausspruch zusammen: «Kluge Mensche pflegen nicht laut zu reden, wenn sie allein sind; es wäre denn i besonderen Affekten, und das zwar mit wenigen Worten.» In der anscheinend so platten und nüchternen Rationalismus dieses Au: spruches liegt trotzdem ein Stück tiefer Weisheit für die theoretisch Erkenntnis des dramatischen Monologes. Der Hinweis auf de «Affekt», als die unbedingt notwendige psychische Grundlage fü die Berechtigung des Monologes, und der Hinweis auf die «wenige Worte», als besonderes Kennzeichen des naturalistischen Selbs gesprächs, geben in der Hauptsache wenigstens die unverrückbare Grundforderungen, die in innerer und formaler Beziehung an de Monolog zu stellen sind: eine mehr oder weniger starke, zum un widerstehlichen Ausbruch drängende Gemütsbewegung und eine ge wisse Kürze und Beschränkung in den Ausdrucksmitteln des Mono loges. Der Affekt kann sich freilich zum leisesten Vibrieren de Seele verflüchtigen, und die Kürze des Ausdruckes kann sich, zuma in dem letzteren Falle, ganz abgesehen von Charakter und Stil de Dichtung an sich, zu dem breiten Strome eines vollaustönendei lyrischen Ergusses erweitern, ohne daß die innere Wahrheit de Monologes darunter zu leiden braucht. Aus jenem Grundgesetz abe ergibt sich in logischer Folge die weitere Forderung, dass de Monolog sich stets mit Notwendigkeit aus der dramatischen Situatioi heraus zu ergeben hat und nur da den Schein der Wahrheit gewinn wo Situation und Charakter des Einsamen auf einen Ausbruch seine Empfindungen und seiner Gedanken hindrängen. Bei jedem echte Dramatiker wird das so sich ergebende Selbstgespräch ganz vo selbst sich wirklich dramatisch gestalten, d. h. so, daß es in irgen einer Beziehung zum Fortschritt der Handlung oder zur Entwicklun der Charaktere beiträgt. Ausgeschlossen aber ist aus dem Monolog

sobald er sich seiner Eigenheit als Selbstgespräch eines Einsamen bewußt bleibt, das erzählende Element. Der sog. Expositionsmonolog, der lahme Notbehelf des elenden Dramatikers, der das Publikum in Selbstgesprächen darüber aufklärt, was seine unbeholfene Technik in anderer Weise mitzuteilen nicht imstande ist, und der die Absichten des Autors verratende Selbstcharakterisierungsmonolog tragen die hauptsächlichste Schuld an dem Mißkredit, in den der Monolog mit gewissem Rechte vielfach geraten ist.

Aber nicht durch Darlegungen über die Theorie des Monologes möchte ich Ihre Geduld in Anspruch nehmen. Nur einige wenige Bemerkungen über seine Grundbedingungen glaubte ich voranschicken zu müssen, weil sie mir notwendig schienen zu dem Thema, für das ich mir Ihre Aufmerksamkeit an diesem Tag erbitten möchte.

Es kann mir nicht in den Sinn kommen, Ihnen in dem engen Rahmen dieses Vortrags etwas Erschöpfendes sagen zu wollen über den Monolog des Shakespeare'schen Dramas; weder in geschichtlicher Beziehung, über die Stellung des Monologes innerhalb der zeitgenössischen dramatischen Literatur und die mannigfachen historischen Faktoren, insbesondere den Einfluß Senecas und der Copieen dieses Tragikers in der nationalen altenglischen Tragödie, die auf Shakespeare in der Behandlung jenes Kunstmittels eingewirkt, noch etwa in ästhetischer Hinsicht über Charakter und stilistische Eigenart des Selbstgesprächs in Shakespeares Dramen. Noch entbehren wir eine wissenschaftliche Geschichte des Monologes in der gesamten dramatischen Literatur der Kulturvölker. Auch für einen der wichtigsten Abschnitte dieses hochinteressanten Zukunftsbuches, den Monolog des Shakespeare'schen Dramas, existieren bis jetzt nur einige wenige Vorarbeiten — ich erinnere an die vortreffliche Studie von Rudolf Fischer über den Monolog in «Macbeth». Erst auf der Grundlage solcher Einzeluntersuchungen über die verschiedenen Dramen wird sich ein befriedigendes Gesamtresultat ergeben für die richtige Erkenntnis des Shakespeare'schen Monologes in seiner geschichtlichen Stellung und seiner Bedeutung in dem Kunstwerk unseres Dichters. Von einer anderen Seite soll der heutige Vortrag sich dem Shakespeare'schen Monologe zu nähern suchen. Von dem praktischen Standpunkt der heutigen Schauspielkunst gegenüber dem Monologe möchte ich meinen Ausgang nehmen.

Die Beantwortung der Frage, wie die Schauspielkunst den Monolog zu behandeln habe, sollte trotz des buntscheckigen Bildes, das die Praxis unserer Bühnen leider auch heute noch in diesem

Punkte bietet, keinem Zweifel begegnen, wo man sich über das Wesen des Monologes im Klaren ist. Der Monolog ist das mehr oder weniger stilisierte Selbstgespräch eines Einsamen. Die Darstellung des Monologes muß demgemäß beherrscht sein von dem Prinzip der Intimität, d. h. der Darsteller muß durchdrungen sein von der Vorstellung, daß er wirklich allein sei, er muss das Gebahren eines Menschen nachzuahmen suchen, der sich in der Einsamkeit über seine innersten Gedanken und Empfindungen Rechenschaft gibt; weder durch Haltung noch durch Sprechweise darf er verraten, daß er von der Anwesenheit des Publikums Kenntnis hat und von diesem durch die durchsichtbare Wand der vierten Bühnenseite beobachtet wird. Die leiseste direkte Wendung zum Publikum in Blick oder Rede zerstört die Illusion des künstlerisch behandelten Monologes. Jeder wirklich gute, d. h. dem Wesen des Selbstgespräches entsprechende Monolog kann ohne Schwierigkeiten vom Darsteller nach diesem Prinzipe gespielt werden. Fühlt sich der nach dieser Seite geschulte Darsteller an irgend einer Stelle versucht, zum Publikum zu spielen, so liegt mit ziemlicher Bestimmtheit die Vermutung nahe, daß der Dichter gegen die Bedingungen des Monologes verstoßen hat. Insofern möchte ich in der Spielbarkeit des Monologes geradezu einen Prüfstein erblicken für die künstlerische Wahrheit eines Selbstgesprächs.

Das Prinzip der Intimität, das der Darstellung des Monologes zu grunde liegen muß, steht in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Grundprinzip der modernen deutschen Illusionsbühne, die von dem Zuschauerraum in eine gewisse ideale Ferne gerückt, eine Welt für sich darstellt, mit dem Grundprinzip der modernen deutschen Schauspielkunst, die in Dialog und Zusammenspiel die Täuschung zu erwirken sucht, «daß die Leute, die da spielen, unter sich sind und daß nur ein guter Gott den Vorhang weggezogen hat, damit das Publikum zusehen kann.» (W. Scherer.)

Das Prinzip der Intimität, das eng zusammenhängt mit dem Aussehen und der szenischen Entwicklung des heutigen Schauspielhauses, war der Bühne Shakespeares ohne Zweifel fremd. Darauf deutet schon das äußere szenische Gerüst der Shakespeare'schen Bühne, die wie die Orchestra des antiken Theaters, in den Zuschauerraum hineingebaut, an drei Seiten von den Zuschauern umgeben war. Der Schauspieler stand auf der altenglischen wie auf der antiken Bühne — wenigstens überall da, wo auf der Vorderbühne, bezw. in der Orchestra gespielt wurde — gewissermaßen in Mitte

der Zuschauer; er war zu diesen in ein ganz anderes Verhältnis, in andere Beziehungen gerückt als der Schauspieler der modernen Illusionsbühne. Die Täuschung, welche die letztere erstrebt, eine Welt für sich darzustellen, die von der Anwesenheit der Zuschauer nichts zu wissen scheint, war auf der Bühne Shakespeares weder möglich noch beabsichtigt. Hier mußte vielmehr die Vorstellung herrschen, daß der Schauspieler ausschließlich des Publikums wegen da sei, daß er für das Publikum und zu dem Publikum spreche und agiere.

Diese grundsätzliche Verschiedenheit der altenglischen und der modernen Bühne müssen wir uns unablässig vor Augen halten, wenn wir uns mit technischen Fragen auf dem Gebiete des Shakespeare'schen Dramas beschäftigen. Zumal auf die Technik des Monologes mußte die eigentümliche Beschaffenheit der altenglischen Bühne einen wichtigen Einfluß üben. Die Vermutung, die uns diese Bühneneinrichtung aufdrängt, daß der inmitten des Publikums stehende Schauspieler im Monologe vielfach direkt ad spektatores sprach, wird bestärkt, wenn wir uns den Monolog des Shakespeare'schen Dramas daraufhin vor Augen führen. Wir werden dabei erkennen, daß der Monolog Shakespeares in der Tat zahlreiche Elemente enthielt, die dem Charakter des Selbstgesprächs widersprechend, lediglich zur Orientierung des Publikums dienten und die vom Schauspieler demgemäß auch nur schwer anders als zum Publikum gesprochen werden konnten.

Es handelt sich dabei in erster Linie um das erzählende Element, das mit dem Wesen des Monologes an sich unvereinbar ist und im allgemeinen nur in Ausnahmefällen verwertet werden kann, wenn es der Dichter versteht, die Erinnerung an ein zurückliegendes Ereignis scheinbar absichtslos aus der seelischen Stimmung oder dem seelischen Affekte des Sprechenden loszulösen, sodaß sich diesem die Vergangenheit zu vergegenwärtigen scheint und seinem geistigen Auge noch einmal vorüberzieht. Ein klassisches Beispiel bietet in der deutschen Literatur Brakenburgs erster Monolog in «Egmont».

Die verzweifelte Lage der Gegenwart erinnert den Unglücklichen doppelt schmerzlich an die Tage der Vergangenheit, da ihn in demselben Raume Klärchens Liebe beglückte. «Und jener erste Kuß! Jener einzige! Hier, hier waren wir allein!» etc. Es folgen einige erzählende Sätze, die den Zuschauer über Brakenkurgs frühere Beziehungen zu Klärchen belehren, die sich dabei aber völlig organisch aus Stimmung und Situation des Monologes ergeben, ohne die innere

Wahrheit des Selbstgesprächs im geringsten zu gefährden. Der Monolog ist also sehr wohl im Stande, auch erzählende Momente mit einer gewissen Einschränkung zu verwerten.

Bei Shakespeare tritt uns das erzählende Element im Monolog namentlich in den Jugendwerken des Dichters noch in voller Naivität entgegen.

Wenn ich im Folgenden auch Shakespeares frühste dramatische Versuche heranziehe, so bleibt dabei die Frage ohne Belang, ob und inwieweit wir originale Arbeiten des Dichters oder nur Überarbeitungen der Dramen anderer Autoren vor uns haben. Der Monolog, der uns in diesen Stücken begegnet, ist auf alle Fälle charakteristisch für die Technik dieses Kunstmittels, wie Shakespeare sie in der Literatur seiner Zeitgenossen und Vorgänger vorfand, und beweist auch da, wo das betreffende Selbstgespräch nicht von ihm selbst herrührt, daß dies den damaligen künstlerischen Anschauungen des Dichters nicht widersprach. So stoßen wir in «Titus Andronicus» auf einen kleinen Monolog des Mohren Aaron, der mit den Worten beginnt (II, 3):

> Wer Witz hat, dächte wohl, er fehle mir,
> Weil ich dies Geld hier unterm Baum vergrub,
> Von wo mirs niemals wieder aufersteht.
> So wisse denn, wer mich so albern wähnt,
> Daß dieses Gold mir einen Anschlag münzt
> etc. etc.

Der Inhalt dieses kleinen Monologes, der das Publikum über ein zum Verständnis der Handlung notwendiges Geschehnis unterrichtet, ist ebenso bezeichnend, wie die naive Art der Einkleidung, die sich mit den Eingangsworten und dann mit dem Verse «so wisse denn, wer mich so albern wähnt» (Let him, that thinks of me so abjectly, know etc.) in direkter Anrede an die Hörer wendet.

Eine große Naivität in der Behandlung des Monologes tritt uns fast durchweg in «Heinrich VI.» entgegen. In dem ersten Teile sind namentlich die kurzen Monologe Suffolks, worin er dem Publikum seine Zukunftspläne enthüllt, in dieser Beziehung charakteristisch. Aber auch im zweiten Teile, wo sich des Dichters Kunst im übrigen schon in wachsender Reife zeigt, steht die Technik des Monologes im wesentlichen noch auf demselben primitiven Standpunkt. In dem großen Monologe Yorks im ersten Akte des zweiten Teils (I, 1) werden wir, trotz des augenscheinlichen Bemühens des Dichters,

York aus der dramatischen Situation heraus reden zu lassen, noch sehr stark an die Gattung des reinen Expositionsmonologes erinnert, der mit dem Wesen des Selbstgesprächs nichts zu tun hat und in dem vorliegenden Falle nur dazu dient, die Zuschauer über die politische Situation zu Beginn des Stückes und Yorks ehrgeizige Zukunftspläne («denn nach der goldnen Scheibe ziel' ich nur») aufzuklären. Noch bezeichnender ist in dieser Beziehung Yorks großer Monolog im dritten Akte des Stückes, wo namentlich das technische Ungeschick, womit die Gestalt des John Cade eingeführt wird, für unser Empfinden störend wirkt. Nachdem York seinen Plan entwickelt hat, während seiner Abwesenheit in Irland einen Aufstand in England zu erregen, fährt er fort (III, 1):

Und als das Werkzeug dieses meines Plans
Verführt' ich einen strudelköpf'gen Kenter,
John Cade aus Ashford,
Aufruhr zu stiften, wie ers wohl versteht
Unter dem Namen von John Mortimer.
In Irland sah ich den unbänd'gen Cade
Sich einer Schar von Kerns entgegensetzen.
etc. etc.

Und so erzählt er des weiteren von Cades kühnem Löwenmut, von dessen Ähnlichkeit mit dem jüngst verstorbenen Mortimer und seinem eigenen, hierauf gegründeten Anschlag. Die innere Unwahrheit und der undramatische Charakter des Monologes fällt umsomehr ins Auge, da York nach seiner eigenen Aussage mit John Cade bereits abgeschlossen hat, also nicht die geringste Veranlassung für ihn vorliegt, den fertigen Plan sich selber vorzuerzählen.

Die Entstehung des Planes im Kopfe des Usurpators zu schildern, konnte Aufgabe eines dramatischen Monologes sein; der Bericht über die fertige Angelegenheit widerspricht dem Wesen des Selbstgesprächs.

Höchst charakteristisch ist in dem gleichen Stücke der Monolog des Pfaffen Hume (I, 2), den die Herzogin von Gloster gedungen zur Inszenierung einer Geisterbeschwörung, wo sie Auskunft über die politische Zukunft und die Aussicht ihrer eigenen ehrgeizigen Pläne zu erlangen hofft. Hume gesteht in seinem Selbstgespräch, daß er auch von dem Kardinal und Suffolk, den Gegnern der Herzogin, Gold empfangen habe und fährt fort:

denn, grad heraus, die zwei,
Frau Leonorens hohes Trachten kennend,
Erkauften mich, um sie zu untergraben,
Und die Beschwörungen ihr einzublasen.

Sehr bezeichnend ist hier die kleine Parenthese «grad heraus» (to be plain), die in dem Munde des Einsamen unmöglich ist und ebenso wie das vorangehende «doch hab ich Gold, — — ich darf's nicht sagen, von dem reichen Kardinal» (I dare not say) auf eine Zwiesprache mit einem Dritten, natürlich dem Publikum, hindeutet. Humes Selbstgespräch dient nur dem Zwecke, den Zuschauer über die angezettelte Intrige zu orientieren. Es ist bezeichnend, daß der Dichter, wie jene kleinen Zwischensätze zeigen, nicht einmal formell den Charakter des Selbstgesprächs zu wahren sich bemüht.

Auch im dritten Teile des sechsten Heinrich begegnen wir noch einer ähnlichen Behandlung des Monologes. Ganz und gar undramatisch ist das Selbstgespräch Yorks in der Schlacht von Wakefield (I, 4):

Das Heer der Königin gewinnt das Feld;
Mich rettend fielen meine beiden Onkel
etc.

Auch dieser reinweg erzählende Monolog ist dem Dichter nur Mittel zum Zweck, um das Publikum von dem Ausgang der Schlacht in Kenntnis zu setzen und fällt in seiner Unwahrheit um so mehr ins Auge, da York — mitten im Schlachtgetümmel! — Zeit dazu findet, auf das ausführlichste von den soeben vollzogenen Heldentaten seiner Söhne zu berichten. Züge, die für das Charakterbild des jungen Richard bedeutungsvoll sind, sein unbändiger Kampfesmut, sein Ausruf «Eine Krone, sonst ein ruhmvoll Grab! Ein Szepter, oder ird'sche Gruft!» — erfahren wir aus einem unwahrscheinlichen und mit der Situation unvereinbaren Monologe seines Vaters.

Es ist hervorzuheben, wie hinsichtlich der technischen Mittel, womit Shakespeare das unvergleichlich großartige Bild des späteren Richard III. anlegt — und hier haben wir sicher die Hand des Dichters — eine gewisse jugendliche Unbeholfenheit fast durchweg in die Augen springt. Schon Bulthaupt hat darauf hingewiesen, daß ein für das Charakterbild Richards so wichtiger Zug, wie die ihm eigene Kunst der Verstellung, nicht, wie es zu erwarten wäre, von vornherein als Ingrediens seines Charakters auftritt, sondern völlig unvorbereitet erst in Richards großem Monologe «Ja, Eduard hält die Weiber wohl in Ehren» (III, 2) mit den Worten:

Kann ich doch lächeln, und im Lächeln morden,
Und rufen: schön! zu dem, was tief mich kränkt

zum erstenmale anschlägt. Und gerade das ist es, was auch diesem

dichterisch an sich so wundervollen Monologe den Charakter eines mit zwingender Gewalt aus dem Innern sich hervorsprudelnden seelischen Ergusses nimmt und ihm bis zu einem gewissen Grade den Charakter einer bloß für das Publikum bestimmten Selbstcharakterisierung des Helden aufprägt. Bei aller Bewunderung für die kraftstrotzende Pracht dieses dichterischen Paradestücks, das auch durch seine dramatischen Accente, namentlich im ersten Teil, sich beträchtlich über die Monologe der gleichen Schaffensperiode erhebt, vermag man sich doch des Eindruckes starker Absichtlichkeit nicht zu erwehren. Und der Eindruck der Absichtlichkeit bleibt vorherrschend bei dem Monologe Richards an der Leiche von König Heinrich; er bleibt vorherrschend auch in den Monologen von Richard III. selbst, trotz des gewaltigen Fortschritts, den in anderer Beziehung die Richard-Tragödie gegenüber «Heinrich VI.» bedeutet.

Auch Richards berühmter Eingangsmonolog (I, 1.):

> Nun ward der Winter unsres Mißvergnügens
> Glorreicher Sommer durch die Sonne Yorks

erhebt sich, entsprechend den monologischen Eingängen in vielen Heldendramen von Shakespeares Vorgängern, den monologischen Selbstschilderungen im alten Kynge Johan und im alten King Leir, in seinem Charakter keineswegs über den Typus des reinen Expositionsmonologes, wie er uns in der Tragödie der Antike bei Euripides entgegentritt. Die Absicht des Dichters, den Zuschauer über die Vorgeschichte und die treibenden Kräfte in dem Charakter des Helden aufzuklären, verrät sich mit unverkennbarer Deutlichkeit, während wir eine innere Notwendigkeit für das Selbstoffenbarungsbedürfnis des Helden vermissen. Georg Brandes ist völlig im Recht, wenn er mit Bezug auf die «programmartige Offenheit» von Richards Äußerungen meint: «Richard steht hier naiv als Prologus da, der den Inhalt der Tragödie vorher verkündigt». Dieselbe Absichtlichkeit und dasselbe ausgesprochen undramatische Gefüge kennzeichnet Richards folgende Monologe, die, sozusagen etappenmäßig, seine verbrecherischen Pläne und Umtriebe dem Publikum offenbaren. Auch hier ist es bezeichnender Weise immer der fertige, der ausgereifte Plan; nicht der soeben im Entstehen begriffene, allmählich aus dem grübelnden Hirne sich losringende Plan, der die unwillkürlich laut werdende Gedankenarbeit des Einsamen zu einem dramatisch wahren und glaubhaften Selbstgespräch gestalten würde. Es fehlt diesen Monologen — und dies gilt in der Hauptsache

vom Shakespeare'schen Monologe im allgemeinen, auch dem sein reifsten Zeit — dasjenige Element, das dem Monologe in erster Lin dramatischen Charakter verleiht, das genetische Element d. die Eigentümlichkeit, daß im Monologe selbst die Gedanken d einsam Sinnenden entstehen und sich weiter entwickeln. Nur d genetische Element macht den Reflexionsmonolog innerlich wahr u dramatisch. Erst das genetische Element setzt den Schauspieler i stand, den Monolog, indem er ihn nicht wie ein auswendig gelernt Paradestück abhaspelt und dem Publikum vordeklamiert, sonde seine Gedanken und Eingebungen allmählich entstehen läßt, wirkli natürlich und realistisch im guten Sinne des Wortes zu spielen.

Um sich die ungeheure Weiterentwicklung zu vergegenwärtige die der Monolog seit Shakespeare in unserer deutschen dramatisch Literatur erfahren hat, bedarf es nur der Erinnerung an Lessir einen Meister des Monologes in seinen reifen Dramen, etwa an c unvergleichlichen, dem Leben gleichsam abgelauschten Monologe v Odoardo Galotti, in denen sich der Vorsatz, die Tochter zu töte in dem grübelnden Hirne des Alten entwickelt. Es bedarf nur d Erinnerung — um ein Richard III. einigermaßen analoges Beisp zu wählen — an Franz Moor und die instinktive geniale Sicherhe womit der jugendliche Schiller im Eingangsmonologe des zweit Aktes Franzens Anschlag gegen das Leben seines Vaters eben wahr wie echt dramatisch sich entwickeln läßt.

Entsprechend dem Fehlen des genetischen Elementes im Mor loge Shakespeares, widerstreitet auch Stil und Sprachbehandlu — ich habe zunächst die Monologe Richards im Auge — dem eige lichen Wesen des Selbstgesprächs. Während das letztere seiner ganz Natur nach eine gewisse Kürze und Beschränkung in den Ausdrucl mitteln notwendig macht, während das bewegte Spiel der im Selb gespräche sich häufenden und wirr sich durchkreuzenden Gedank auch in der Sprache seinen Ausdruck zu finden hat in einem me oder weniger durchbrochenen und zerrissenen Satzbau, bewegen si die Shakespeare'schen Monologe dieser Schaffensperiode, entspreche ihrem Inhalt, in kunstvollem Periodenbau, in einem breit dah rollenden rhetorischem Flusse, durch den alles eher als der Sche der den Monolog charakterisierenden Improvisation erreicht wi Der Shakespeare'sche Monolog dieser Periode ist in Stil und I handlung so unrealistisch als nur möglich.

Wie wenig Shakespeare sich des eigentlichen Wesens des M nologes bewußt war, zeigen mancherlei formelle Kleinigkeiten.

wenn Richard monologisiert (I, 3):

> **Clarence, den ich in Finsternis gelegt,**
> **Bewein' ich gegen manchen blöden Tropf,**
> **Ich meine Stanley, Hastings, Buckingham.**

Wie charakteristisch ist hier das erläuternde «ich meine» (namely im Original), das in der Rede des Einsamen unmöglich, das Publikum über etwaige Zweifel hinsichtlich derer, die Gloster im Auge hat, in zuvorkommender Weise orientiert! Auch in der äußeren Motivierung des Monologes macht der Dichter wenig Umstände: das Gespräch mit Hastings (I, 1) unterbricht Gloster ganz unvermittelt durch die Worte «Geht nur voran, ich folge bald euch nach» und bekundet damit in der naivsten Weise sein Bedürfnis nach einem Monologe, um das Publikum über das, was ihm zu wissen not, auf dem Laufenden zu erhalten.

Die innere Unwahrheit und Unwahrscheinlichkeit dieser ersten Richard-Monologe, von denen sich nur der eine «Ward je in dieser Laun' ein Weib gefreit?» (I, 2) durch einen gewissen dramatischen Zug und dramatische Anlage beträchtlich abhebt, wird auf der modernen Dekorationsbühne in ein wesentlich grelleres Licht gesetzt, als es auf dem altenglischen Theater der Fall war. Der Schauplatz der Straße, wo diese Monologe, wie so viele Szenen Shakespeares spielen — entsprechend dem Vorbild von Marlowes «Eduard II.», an den die Richard-Monologe überhaupt vielfach erinnern — wurde dem Zuschauer durch die Dekorationslosigkeit der Vorderbühne nicht in Erinnerung gebracht; die Bühne war in diesem Falle eben, wie so häufig bei Shakespeare, ein neutraler Raum, wo kein störender Widerspruch zwischen Richards breiten Selbstoffenbarungen und dem hierfür wenig geeigneten Schauplatz empfunden wurde.

Ganz anders auf der modernen Bühne, wo der Schauspieler sich in einer, mit dem nicht immer segensvollen Realismus heutiger Ausstattungskunst hergerichteten Straße bewegt und die Unwahrscheinlichkeit von Richards zahlreichen Monologen auf dem Hintergrunde einer, in diesem Falle natürlich menschenleeren Straße, doppelt störend in die Erscheinung tritt.

Während in Richards Selbstgesprächen in den ersten Akten des Stückes mehr oder minder fast überall des Dichters Absicht sich verrät, das Publikum zu belehren, enthält die Tragödie einen Monolog, worin der jugendliche Dramatiker mit einem Male eine ganz andere Höhe der Künstlerschaft hinsichtlich Behandlung des

Selbstgespräches erklommen zu haben scheint. Es ist der herrliche Monolog im Zelte, als der Nachhall der Geistererscheinungen den vom Gewissen Gepeinigten vom Lager emporjagt. Hier pulsiert mit einem Male, was dem Monologe bis jetzt gefehlt hat, echt dramatisches Leben. Wie der Monolog sich inhaltlich zu einem Seelengemälde von erschütternder Wahrheit gestaltet, so entspricht auch formell die knappe zerrissene Ausdrucksweise, mit dem zum ersten Male hier auftretenden, dem Charakter dieses Monologes vortrefflich entsprechenden dialogischen Elemente («Ist hier ein Mörder? Nein!») allen Anforderungen des dramatischen Monologes. Die mehr oder minder schablonenhafte und unwahre Form des bisherigen Selbstgesprächs wird siegreich von der genialen Kraft des jugendlichen Dichters durchbrochen.

Die dichterische und dramatische Bedeutung dieses Monologes fällt umsomehr ins Gewicht, da uns neben ihm in derselben Tragödie, abgesehen von Richards Selbstgesprächen, die schülerhaftesten Anfänge der Monolog-Technik begegnen. So berichtet Tyrrel (IV, 3) die Ermordung der Prinzen in einem Monologe, der in dem Bilde von den «Vier Rosen eines Stengels» eine Perle Shakespeare'scher Dichtung enthält, dessen Erzählung aber in ihrer ruhigen sachlichen Breite, mit der Zitierung der jeweiligen Reden der beiden Mörder im Munde des Monologisierenden hier gänzlich unmöglich ist. Es ist bezeichnend, daß der Dichter auch nicht den leisesten Versuch unternimmt, diesem Monologe, der dem Publikum einfach mit der Objektivität des Historikers das mittlerweile Geschehene berichtet, eine gewisse dramatische Färbung zu verleihen, etwa durch Betonung der Gewissenspein, die Tyrrel in der Erinnerung an das Verbrechen empfindet. Der Monolog ist ein wahres Schulbeispiel für die undramatische Verwendung erzählender Elemente im Selbstgespräch.

Noch naiver beinahe ist die Technik, womit der bekannte Monolog des Kanzellisten in Richard III. (III, 6) behandelt ist. Das Motiv, daß die Klageschrift gegen Hastings schon vollendet war, lange ehe seine Verhaftung erfolgte, ist an sich nicht ohne Bedeutung, und der Dichter gewann durch seine Verwendung den Vorteil, mit dem Auftreten des Kanzellisten gleichzeitig einem technischen Bedürfnis seiner Bühne zu dienen: während der Kanzellist auf der Vorderbühne monologisierte, konnte auf der durch den Vorhang verschlossenen Hinterbühne der Umbau in den Hof von Baynardsschloß vorgenommen werden. Beides aber entschuldigt nicht die beinahe ans Komische streifende Naivität, womit die kleine Szene technisch

m Dichter behandelt ist. Der Kanzellist, eine neue und dem ublikum unbekannte Figur, tritt auf, erzählt, ohne daß irgend ein otiv für seine monologische Auslassung vorhanden ist, den merkürdigen Fall von der verfrühten Klageschrift und verschwindet, achdem er die Absicht des Dichters erfüllt, alsbald wieder von der ildfläche. Bezeichnend ist auch die mehr oder weniger direkte nrede des Kanzellisten an die Hörer:

N u n m e r k e m a n, wie fein das hängt zusammen
(And mark how well the sequel hangs together).

Es kann wohl keinem Zweifel unterliegen, daß der Schauspieler ier, desgleichen in dem Monologe Tyrrels und zum großen Teile in len Monologen Richards, entsprechend dem Charakter dieser Pseudoelbstgespräche, direkt ad spektatores sprach.

Ich habe bei «Richard III.» und den Jugendwerken des Dichters erhältnismäßig lange verweilt, weil mir die Monologe aus dieser chaffensperiode besonders charakteristisch zu sein scheinen für die echnik und den Charakter des Shakespeare'schen Monologes im llgemeinen.

Ein Überblick über das Gesamtschaffen des Dichters belehrt s zwar, daß der Monolog mit der zunehmenden Reife und Meisterhaft seiner Dramen sich zum Teil in staunenswerter Weise verllkommnet, daß das rein erzählende Element und die störende Abhtlichkeit in der Selbstoffenbarung der Personen in den Monologen r späteren Zeit mehr und mehr zurücktritt, aber nicht völlig verwindet, auch nicht in den eigentlichen Meisterdramen, auch nicht den Werken seines reifsten Alters. Noch in «Heinrich IV.», womit · bereits bis über die Mitte der neunziger Jahre zu einer unverglichen Meister-Schöpfung des Dichters vorgedrungen sind, begnet uns in dem Monologe des Prinzen Heinz nach der ersten staff-Szene (1. Tl. I, 2) ein Musterbeispiel des unkünstlerischen, ı. innerlich unwahren, nur für das Publikum bestimmten Monologes.

Ich kenn' euch all und unterstütz' ein Weilchen
Das wilde Wesen eures Müssiggangs.
Doch darin tu' ich es der Sonne nach,
Die niederm schädlichem Gewölk erlaubt
Zu dämpfen ihre Schönheit vor der Welt,
Damit, wenns ihr beliebt sie selbst zu sein,
Weil sie vermißt ward, man sie mehr bewundre:
etc. etc.

Alle dichterischen Unterschönheiten des Monologes sind nicht im Stande darüber hinwegzutäuschen, daß das Selbstgespräch des Prinzen psychologisch unmöglich ist, daß im Grunde nicht dieser, sondern der Dichter spricht, daß unverkennbar sich dessen Absicht verrät, das Publikum schon hier über die wahre Natur des königlichen Sprossen aufzuklären; ja daß durch diese Absicht des Dichters des Prinzen entzückendes Charakterbild einen unschönen, unnaiven Zug erhält, in der berechnenden Absichtlichkeit, womit er sich in der scheinbaren Zügellosigkeit seiner Jugend eine wirksame Folie zu schaffen meint für die einstige glänzende Entpuppung seines wahren Ichs.

Die unkünstlerische Absichtlichkeit dieses Monologes macht sich an dieser Stelle um so auffälliger bemerkbar, als wir in derselben Historie in König Heinrichs wundervollem Anruf an den Schlaf («Wieviel der ärmsten Untertanen sind um diese Stund' im Schlaf» 2. Tl. III, 1) eines der herrlichsten Beispiele des lyrischen Stimmungsmonologes in Shakespeare'scher Poesie besitzen und in dem Selbstgespräch des brieflesenden Percy (1. Tl. II, 3) das Beispiel eines Reflexionsmonologes, worin der Monologisierende, unabsichtlich und ohne ein Wort von sich zu sagen, sein Wesen in treffender Weise charakterisiert.

Treten wir in die Periode der tragischen Meisterwerke, so stoßen wir noch in «Romeo», neben den mit unendlicher Zartheit behandelten Selbstgesprächen Julias, auf den die Gestalt Lorenzos einführenden lyrischen Monolog des Mönches (II, 3), der bei allem dichterischen Zauber sich doch allzu bewußt und absichtlich an das Publikum wendet, diesem in seiner programmatischen Pflanzen-Symbolik den tieferen Sinn der folgenden Tragödie in nuce enthüllend. Auch in «Othello» tritt noch eine auffällige Ungleichheit in der Behandlung des Monologes zu Tage. Ist gleich in den Selbstgesprächen Jagos gegenüber den in vieler Beziehung damit verwandten Monologen Richards III. ein unleugbarer, teilweise sogar sehr bedeutender Fortschritt zu erkennen, namentlich darin, daß das genetische Element jetzt eine viel umfangreichere Rolle spielt, als früher und daß der sprachliche Stil des Monologes in seinem charakteristischen Realismus dem Wesen des Selbstgesprächs weit näher kommt, als der rhetorisch gefärbte Stil der Richard-Monologe: so werden wir doch auch in Jagos Selbstgesprächen sehr vielfach noch durch eine störende Absichtlichkeit verstimmt, die Motive hervorholt, von denen wir sonst in dem Stücke nichts erfahren, und Jago in Monologen reden läßt, wo nur das Be-

dürfnis für den Dichter vorlag, das Publikum recht deutlich zu orientieren über das allmähliche Weiterschreiten der Jago'schen Intrigue — technische Ungeschicklichkeiten in der Behandlung des Monologes, die gerade in dieser technisch sonst so bewundernswerten Tragödie besonders störend ins Auge fallen.

Noch 1605, wo wir uns in «König Lear» zum Zenith von Shakespeares tragischem Schaffen erheben, stoßen wir auf eine Behandlung des Monologes, die dem Wesen des Selbstgesprächs ganz und gar widerstreitet. Der verkleidete Kent führt sich in einem kleinen Monologe ein (I, 4), der mehr seinem berechtigten Wunsche, sich dem Publikum in dieser Vermummung bekannt zu geben, als einer etwa vorhandenen inneren Notwendigkeit entspricht.

Besonders charakteristisch aber ist der Monolog des geächteten Edgar (II, 3), der technisch dazu dient, den zeitlichen Zwischenraum zwischen dem Monologe Kents im Block und dem Erscheinen Lears vor Glosters Schloß zu überbrücken und den der Dichter mit denkbar naivster Technik dazu nutzt, das Publikum über das weitere Schicksal Edgars aufzuklären und auf seine Umwandlung in den armen Thoms der folgenden Akte vorzubereiten. Edgar erzählt, was mit ihm geschehen ist, schildert seine verzweifelte Lage und verkündet hierauf seinen fertigen Entschluß, sich in die Gewandung eines Tollhausbettlers zu verkleiden, indem er — der Einsame! — der Reihe nach die verschiedenen Mittel aufzählt, die ihm zu seiner äußeren Verwandlung dienen sollen. Wir haben hier lediglich die äußere Form des Monologes: tatsächlich ist die Szene eine Mitteilung Edgars an die Zuhörer, die kaum den Schein erstrebt, etwas anderes zu sein, als eine solche. Wir stoßen hier auf die Reste epischen Schaffens, die der Kunst Shakespeares auch auf der Höhe ihrer Vollendung mehr oder minder sichtbar noch anhaften. Statt Edgars könnte ebensogut der Rhapsode, etwa in der Form des Chorus, oder wie in «Perikles», in der Gestalt des alten Gower, vor das Publikum treten, um ihm zu erzählen, was zum Verständnis des Zusammenhangs notwendig ist.

Auch in «Maß für Maß», das ungefähr derselben Periode angehört, begegnet uns neben vortrefflichen Partien in den Monologen Angelos, die teilweise echt dramatisch sind und mit besonderem Glücke mit dem dialogischen Elemente arbeiten, in dem Monologe des Herzogs (III, 2) zum Schluß des dritten Aktes:

Wer führen will des Himmels Schwert,
Muß heilig sein und ernst bewährt

— gewissermaßen einem verkümmerten Reste des alten, aus Seneca stammenden, die Akte beschließenden Chores — eine im Grund nur für die Hörer bestimmte poetische Auslassung, die gleichsam aus dem Munde des idealen Zuschauers des Dichters eigenes sittliches Empfinden verkündet und erst im zweiten Teile des Monologes die individuellere Färbung der dramatischen Situation gewinnt. Eine an sich unwesentliche, aber doch bezeichnende Einzelheit bietet in demselben Stücke ein Monolog Angelos (II, 4), wo das parenthetisch eingefügte «o hör' es niemand» (let no man hear me) dem Charakter des Selbstgesprächs widerstreitet. Denn die theatralische Konvention, die dem stilisierten Selbstgespräche zu grunde liegt, geht von der stillschweigenden Voraussetzung aus, daß der Monologisierende sich des Lautwerdens seiner Gedanken nicht bewußt ist, sich selbst also unmöglich durch eine Parenthese unterbrechen kann, worin er die Belauschung seiner Reden befürchtet. Sollte er sich aber bei einem in der Erregung sich ihm entringenden Ausruf mit Einem bewußt werden, daß er laut gesprochen und zwar Dinge, die niemand hören darf, so ist vom Standpunkt der psychologischen Wahrheit nur Eines möglich: daß er alsbald abbricht, oder seinen Gedanken eine andere Richtung gibt, nicht aber, daß er durch eine Parenthese geflissentlich auf seine Unvorsichtigkeit hinweist und nachher in wohlgesetzter Rede die Entwicklung der betreffenden Gedankenreihe zu Ende führt. Durch eine Parenthese im Monolog wie «o hör' es niemand» werden wir aus dem Reich der Wirklichkeit, in das die Kunst des Dichters uns zauberte, alsbald auf den nüchternen Boden des Theaters versetzt, wo ein Schauspieler des Publikums wegen Komödie spielt.

Aus dem gleichen Grunde ist auch jede Belauschung des Monologes durch einen Dritten unkünstlerisch — denn sie hebt die künstlerische Täuschung des Selbstgesprächs auf. Eine solche Belauschung des Monologes begegnet uns in Shakespeares Dramen zu verschiedenen Malen, und die künstlerische Unwahrheit, die unser Empfinden dabei verstimmt, tritt besonders störend zu Tage, wenn der Monologisierende Pausen macht, um dem Belauschenden Gelegenheit zu geben zu einer Zwischenrede und alsdann gelassenen Mutes seine Betrachtungen fortzusetzen. So in «Heinrich VI.», in der dichterisch äußerst reizvollen Scene, wo der landesflüchtige König in die Gefangenschaft der beiden Förster gerät (3. Tl. III, 1) und seine für das Publikum bestimmten monologischen Mitteilungen durch die Zwischenbemerkungen der beiden verborgenen Förster unterbrochen werden. Wir vermögen uns eines Lächelns über die

glückliche Naivität dieser Kunst kaum zu erwehren, wenn der eine Förster in Bezug auf den Wiederbeginn von Heinrichs Selbstgespräch zu seinem Nachbar äußert: «Halt noch ein Weilchen, hören wir noch mehr». Dasselbe Spiel begegnet uns noch in der ausgereiften Kunst von «Was ihr wollt», wenn Malvolios großer Brief-Monolog von den Interjektionen des ihn belauschenden Kleeblattes Tobias, Bleichenwang, Fabio unterbrochen wird. Selbst die außerordentlich komische Wirkung, die durch den Kontrast hier hervorgerufen wird, läßt doch die Gewagtheit dieses Kunstmittels, das dem Charakter des Monologes zuwiderläuft, nicht vergessen.

Auch in der letzten Schaffensperiode des Dichters, die uns in der exotischen Welt der Romanzen die wundervollen Früchte seiner abgeklärten dichterischen Lebensweisheit beschert hat, verschwinden aus den Monologen nicht völlig die Elemente, in denen wir eine Verkennung des Selbstgesprächs erkennen mußten.

Noch im «Wintermärchen» erzählt Antigonus bei Aussetzung des Kindes (III, 3) ein Traumgesicht der vergangenen Nacht in der unbeholfenen Form eines Monologes, und in «Cymbelin» begegnen uns, entsprechend der Ungleichheit, die auch sonst diesem wunderbaren Werke eigen ist, neben Monologen, die dramatisch auf bewundernswerter Höhe stehen, wie dem des Posthumus nach Empfang der Nachricht von der angeblichen Untreue Imogens — Spuren der allernaivsten Technik in Behandlung des Selbstgesprächs. Wenn Bellarius seinen Monolog im Walde, zur Belehrung des Publikums und zur Ergänzung der mangelhaften Exposition, damit schließt, daß er sich selber vorerzählt, wie er vor vielen Jahren Cymbelins beide Söhne entwendete, wie Euriphile die Kinder säugte, und daß er zuguterletzt sogar sich selbst mit seinem wirklichen und seinem angenommenen Namen vorstellt (III, 3):

Ich selbst Bellarius, den man Morgan nennt,
Gelt' als ihr rechter Vater. — Horch, die Jagd!

so sucht diese Naivität in der Behandlung des Monologes selbst bei Shakespeare ihres Gleichen, und findet kaum in einigen ähnlichen technischen Hilflosigkeiten der ersten Jugenddramen eine Parallele. Hierher gehören auch die im ganzen wenig glücklichen und zum großen Teile an die Zuschauer sich wendenden Monologe Clotens und das ausschließlich für das Publikum bestimmte lange Apart des Arztes Cornelius, der in Gegenwart der Königin die Zuschauer über die Unschädlichkeit des von ihm bereiteten Giftes unterrichtet. Von dem unkünstlerischen und auf alle Fälle unorganischen Kunstmittel des Aparts macht

Shakespeare in «Cymbelin» auch an anderer Stelle, so in den Seitenbemerkungen des einen Edelmanns in dem Gespräche mit Cloten (I, 3), einen für die Technik dieses Stückes charakteristischen und ausgiebigeren Gebrauch, als er es sonst wohl zu tun pflegt. Das Apart des Arztes Cornelius wächst durch seine Ausdehnung zu einem kleinen Monologe an, der nur das Besondere hat, daß er in Gegenwart von Anderen gesprochen wird — eine gänzlich unkünstlerische Form des Selbstgesprächs, die im Drama der vorausgehenden Zeitepoche, u. a. in «Tancred und Gismunda» (1568) ein gewisses Vorbild besitzt, die — seltsam genug — auch in unserer neueren Literatur, in Hebbels «Genoveva», noch einmal auftaucht, die aber bei Shakespeare in dieser Art der Verwendung ziemlich vereinzelt steht.

Ich habe zu zeigen versucht, wie die Verwendung von Elementen im Monologe, die mit dessen wirklichem Wesen nichts zu tun haben, die vielmehr ausschließlich zur Belehrung des Publikums dienen und sich mehr oder minder direkt an dieses richten, der Shakespeare'schen Dramatik in allen Stadien ihrer Entwicklung eigen ist: am häufigsten in den Jugendwerken, weniger häufig, aber keineswegs vereinzelt in den Meisterwerken seiner mittleren Schaffensperiode und in den letzten Produkten seines Mannesalters. Hieraus ergibt sich die sichere Folgerung: daß der Dichter zu einem klaren Einblick in das eigentliche Wesen und die Grundbedingungen des dramatischen Monologes niemals gelangt ist, bezw. daß die Anforderungen, die er und die Kunst seiner Zeit an den Monolog stellten, durchaus verschieden waren von denen, welche die heutige Kunst an den Monolog zu stellen sich gewöhnt hat. Nichts wäre deshalb verkehrter, als in dem Shakespeare'schen Monolog etwa schlechtweg ein Ideal des dramatischen Monologes erblicken zu wollen und den großen Dichter, wie es noch in einem vor Jahrzehnten an dieser Stelle gehaltenen Vortrag über den Monolog in Shakespeares Dramen geschehen konnte, als den «sichersten Führer und Meister auch auf diesem Gebiete dramatischer Kunst» zu verherrlichen. Mit einer derartigen Verallgemeinerung der Verherrlichung erweist man dem Dichter und der Erkenntnis seines Wesens einen zweifelhaften Dienst; als ein Führer und Meister auf diesem Gebiete kann Shakespeare nur in sehr bedingtem Sinne gelten. Viel besser werden wir tun, wenn wir dem Monologe Shakespeares vom historischen Standpunkt aus gerecht zu werden suchen und uns daran erinnern, wie der Monolog, den der Dichter in solcher Weise von seinen Vorgängern übernahm,

und der bei diesen, in seinem Tatsachen und Charaktere dem Publikum erklärenden Charakter, einen noch viel breiteren Spielraum einahm, — wie dieser Monolog in seiner naiven Technik und seinen an epische Reste erinnernden Bestandteilen, aufs innigtse mit der eigentümlichen Beschaffenheit der altenglischen Bühne und der auf ihr üblichen, in gewissem Sinne durch sie gebotenen Spielweise zusammenhing.

Wenn wir uns die durch die historische Überlieferung und die szenischen Verhältnisse bedingte Befangenheit vor Augen halten, der Shakespeare dem Monologe gegenüber unterworfen war und uns gleichzeitig daran erinnern, daß der Dichter, wie die zahlreichen Reste mangelhafter Monologe in seinen reifsten Dramen beweisen, keineswegs eine prinzipielle Umgestaltung des Monologes zum Selbstgespräch im wirklichen Sinn anstrebte, so müssen wir umso mehr die Genialität bewundern, womit der Dichter den Monolog im Lauf seiner Entwicklung mehr und mehr vervollkommnete, ihn in «Romeo», in «Caesar», vor allem aber in «Hamlet» und «Macbeth» zu staunenswerter künstlerischer Höhe hob und ihn dem Ideale des künstlerisch behandelten Selbstgesprächs näherte.

Es kann und soll hier nicht meine Aufgabe sein, das Beste und Vollendetste, was Shakespeare auf dem Gebiete des Monologes geschaffen, näher ins Auge zu fassen, zu analysieren und zu würdigen. Hier liegt für die Spezialforschung noch ein weites und dankbares Feld. Nur das Eine möchte ich in Kürze hervorheben, daß das Vollkommenste, was Shakespeare im Monologe geglückt, mit den Namen Hamlet und Macbeth vor unser Auge tritt; daß aber auch in «Hamlet», der durch die Eigenart des Helden gleichsam prädestinierten Tragödie des Monologes, dessen Behandlung keineswegs überall gleichwertig ist: daß hinter Hamlets erstem Monolog «O schmölze doch dies allzu feste Fleisch» (I, 2), einem Meisterstück des dramatischen Selbstgesprächs, die übrigen Monologe in dramatischer Beziehung teilweise beträchtlich zurückstehen; daß für eine gewisse lose Verbindung des Monologes mit dem dramatischen Gefüge der Umstand immerhin bezeichnend ist, daß, «Sein oder nicht Sein» in den beiden Quartos von 1603 und 1604 jeweils eine andere Stelle in dem Stück einnehmen konnte, ohne daß tiefgreifende Veränderungen dadurch notwendig wurden. Auf bewundernswerter Höhe, charakteristisch und dramatisch bedeutungsvoll, steht fast durchweg der Monolog in «Macbeth». Das erstreckt sich bis auf den kleinen Monolog Banquos

Du hasts nun: König, Cawdor, Glamis, alles (III, 1),

wo die für den Hörer wissenswerte Nachricht von der Königskrönung Macbeths in unabsichtlicher und echt dramatischer Weise in das Selbstgespräch verwoben ist. Es ist ein Zug von feinster psychologischer Wahrheit, daß Banquos brütendes Sinnen, das unablässig mit dem zweiten Teile der Hexenprophezeiung, dem seinem eigenen Stamme blühenden Glücke, beschäftigt ist, sich anklammert an die Tatsache der nunmehr endgiltig vollendeten Erfüllung der ersten Prophezeiung durch Macbeths Krönung.

Wir haben bis hierher ausschließlich den Monolog der Shakespeare'schen Tragödie in den Kreis der Betrachtung gezogen. Die Annahme, die sich hieraus für die mutmaßliche Spielweise des Monologes ergab, wird zur Gewißheit, wenn wir auch den Monolog der Komödie, den Monolog des Humoristen und der komischen Figur, des Fool und des Clown, von demselben Gesichtspunkt aus ins Auge fassen.

Schon äußerlich kennzeichnet sich der Monolog des Humoristen durch zahlreiche Stellen, worin der Darsteller in unmittelbare Beziehung tritt zu den Hörern durch direkte Anrede des Publikums. Ganz unverblümt geschieht dies in einem Jugendwerke des Dichters, in den «Beiden Veronesern». Der Clown des Stückes, der Diener Lanz mit seinem Hunde, apostrophiert in einem seiner Monologe die Zuschauer in folgender Weise:

> **Meine Großmutter, die keine Augen mehr hat, seht ihr, die weinte sich blind bei meinem Fortgehen. Ich will euch zeigen, wie es herging. Dieser Schuh ist mein Vater etc. (II, 3.)**

In der gleichen Weise unterbricht der Spieler auch im Folgenden zu verschiedenen Malen seine Darlegungen durch das charakteristische «seht ihr» (look you) oder «urteilt selbst» (you shall judge).

Diese Art des Monologes hat weder inhaltlich noch formell mit dem Selbstgespräch im strengeren Sinn etwas gemein. Weit eher haben wir es mit einem Zwiegespräch zu tun zwischen Darsteller und Zuschauer, wobei indeß der erstere ausschließlich das Wort behält. Der Spaßmacher tritt vor das Publikum, bereitet ihm Kurzweil durch seine Späße und Possen, ohne ein Hehl daraus zu machen, daß er einzig für das Publikum und wegen des Publikums seine Schnurren zum Besten gibt. Wir sehen hier im Keime den echten und rechten Hanswurst, wie er in der Dramatik der folgenden Jahrhunderte unter den verschiedensten Namen sein Wesen treibt

und wie er sich in vielfach veränderter und teilweise veredelter Form bis in die neuere Literatur herein, bis auf Raimund und Nestroy, lebendig erhalten hat.

Es ist hervorzuheben, daß dieser Typus des Spaßmacher-Monologes, der das Publikum in bewußter Absicht durch Späße und witzige Reden zu unterhalten sucht, der Grundtypus bleibt für den Monolog der Shakespeare'schen Komödie; daß dieser Typus aber mit der zunehmenden Entwicklung und Reife des Dichters eine wachsende künstlerische Vertiefung und Individualisierung erfährt, bis hinauf zu dem Monologe, wie er uns bei den Meisterschöpfungen eines Benedikt und Falstaff entgegentritt.

Die direkte Anrede des Darstellers an das Publikum in der plumpen Art, wie die Lanz-Monologe der «Beiden Veroneser» sie zeigen, begegnet späterhin nur selten und wird vom Dichter in seinen reiferen Schöpfungen, mit wenigen Ausnahmen, vermieden. Doch haben sich mannigfache Spuren dafür, daß der Darsteller mit dem Publikum konversierte, auch in Shakespeares späteren Komödien erhalten, bis zu den Werken seiner letzten Schaffensperiode — ein deutlicher Beweis, daß auch hierin eine prinzipielle Wandlung von dem Dichter nicht erstrebt wurde. Petruchio wendet sich zum Schlusse seines Monologes, worin er über die Methode seiner Zähmungskur berichtet (IV, 1) direkt an die Hörer mit den Worten:

Wer Widerspenst'ge besser weiß zu zähmen,
Mög' christlich mir's zu sagen sich bequemen.

In dem Monologe des Lanzelot Gobbo sowohl wie in den Falstaff-Monologen findet sich die charakteristische Wendung «die Wahrheit zu sagen» (to say the truth, oder: in deed).

Denn die Wahrheit zu sagen mein Vater hatte einen kleinen Beigeschmack,

so witzelt Lanzelot (II, 2) und Falstaff gesteht mit Bezug auf das einzige in seiner Kompagnie vorhandene Hemd (1. Tl. IV, 2):

Das Hemde ist, die Wahrheit zu sagen, dem Wirt zu St. Albans gestohlen.

Es ist einleuchtend, daß diese Bekräftigung der Aussage in der Rede des Monologisierenden, der doch von selbst schon gewöhnlich die Wahrheit zu sagen pflegt, unmöglich ist und unzweideutig auf die Anrede an eine dritte Person — das Publikum — hinweist. Ein andermal sagt Falstaff mit Bezug auf die Heiterkeit, die er in dem Prinzen durch die Person des Friedensrichters Schaal zu erwecken gedenkt (2. Tl. V, 1), zu den Zuschauern:

O ihr sollt ihn lachen sehen (you shall see him laugh), bis sein Gesicht aussieht wie ein nasser, schlecht zusammengefalteter Mantel.

Auch im Dialoge wendet sich Lanzelot — bezeichnender Weise — direkt an die Hörer, wenn er im Hinblick auf den Spaß, den er sich mit seinem blinden Vater zu machen gedenkt, in einem Apart jenen zuruft: «Nun gebt Achtung (mark me now), nun will ich loslegen». In ähnlicher Weise begegnet uns auch noch in den Werken der letzten Schaffensperiode, in «Troilus und Cressida» bei Thersites («Fragt mich nicht, was ich sein möchte, wenn ich nicht Thersites wäre», V, 1) und im «Wintermärchen» beim alten Schäfer («Hört nur!» III, 3) die direkte Anrede des Monologisierenden an das Publikum.

Ernst von Wolzogen war deshalb völlig im Recht, wenn er in seinem gewiß sehr anfechtbaren, aber immerhin interessanten Versuche, das historisch möglichst treue Bild einer Troilus-Aufführung im Globe-Theater auf der modernen Bühne zu rekonstruieren, den Darsteller des Thersites in seinen Monologen unmittelbar mit den Zuschauern verkehren und konversieren ließ.

Aber auch wo solche direkte Hinweise auf die Beziehung des Darstellers zum Publikum fehlen, verrät der Monolog des Shakespeare'schen Lustspiels durch Inhalt und Art der künstlerischen Behandlung seinen Charakter als den einer unmittelbar an das Publikum sich wendenden Spaßmacherei. Es ist selbstverständlich, daß auch für das Selbstgespräch des Humoristen dieselben Grundgesetze gelten wie für den dramatischen Monolog im allgemeinen. Auch in der Komödie muß das Selbstgespräch mit einer gewissen inneren Notwendigkeit aus der dramatischen Situation erwachsen und mehr oder minder stilisiert das Gebahren eines Menschen wiederzugeben suchen, der sich allein befindet. Dieser Grundbedingung des Monologes wird die Shakespeare'sche Komödie nur in den allerseltensten Fällen gerecht. Auch da nicht, wo Shakespeares Humore sich zu ihrem genialsten Erzeugnis krystallisiert haben, bei der Schöpfung Sir John Falstaffs. Das behagliche, allen starken inneren Erregungen abhold Phlegma, das ein wesentliches Ingrediens seines Charakters bildet, gewährt an sich schon eine wenig günstige Vorbedingung für ein häufiges und ausgedehntes Monologisieren. Ebensowenig ergibt sich aus den Situationen, in denen Falstaff sich bewegt, die Notwendigkeit oder die Berechtigung zu ausgedehnten monologischen Ergüssen.

In der Tat entbehren denn auch Falstaffs Selbstgespräche fast durchweg der inneren Notwendigkeit; der Inhalt seiner Monologe – er beleuchtet entweder in behaglicher Selbstironisierung seinen eigenen Charakter oder er berichtet mit unumwundener Offenheit über die seltsame Methode seiner Rekrutenwerbung oder er bespöttelt das lächerliche Renommistentum seines Freundes Schaal oder aber er ergeht sich in redseliger Breite über die köstlichen Eigenschaften des spanischen Sektes -- dieser Inhalt der Monologe widerstreitet, wenigstens in der Art, wie der Dichter ihn künstlerisch verarbeitet, dem Wesen des Selbstgesprächs. Ohne jede innere Veranlassung, mit bewußter Absicht bleibt der monologschwangere dicke Ritter jeweils auf der Bühne zurück, um die Hörer nun durch ein Raketenfeuer seiner Humore zu ergötzen. Es ist bezeichnend für die lose dramatische Ökonomie der Falstaff'schen Monologe, daß man sie beinahe ausnahmslos beseitigen könnte, ohne daß sich in dem Stück als Ganzem eine Lücke bemerkbar machte. Wir würden viele köstliche Einzelheiten und viele treffliche Scherzworte schmerzlich vermissen: aber der Zusammenhang der Handlung und, was noch bezeichnender, das Charakterbild Falstaffs würde keine wesentliche Einbuße erleiden. Das Charakterbild Falstaffs ist durch die dialogischen Szenen mit bewundernswerter Meisterschaft in allen Grundzügen festgelegt und erfährt durch die Selbstoffenbarungen seiner Monologe nur eine leichte Schattierung und Nuancierung, nicht aber eine irgendwie neue Beleuchtung. In dramatischer Beziehung nimmt nur ein Monolog eine Sonderstellung ein: das Selbstgespräch, worin der totgeglaubte Falstaff auf dem Schlachtfeld von Shrewsbury die angenommene Maske abwirft (I. Tl. V, 4):

> **Eingesargt! Wenn du mich heute einsargst, so gebe ich dir Erlanbnis, mich morgen einzupökeln und zu essen obendrein Blitz, es war Zeit, eine Maske anzunehmen, etc. etc.**

Dieser Monolog erwächst aus der Situation und wirkt zum größten Teile wenigstens psychologisch überzeugend; durch Falstaffs Entschluß, sich selbst als Percys siegreichen Gegner auszugeben, bildet er ein notwendiges Glied im dramatischen Gefüge dieser Szenen. Im allgemeinen aber zeigt auch der Monolog Falstaffs — natürlich künstlerisch in hohem Maße veredelt und individualisiert — den Typus des für die Shakespeare'sche Komödie charakteristischen Spaßmacher-Monologes, der deutlich seine Absicht verrät, die Belustigung des Publikums.

Ein Monolog, dem an sich eine vortreffliche dramatische Begründung zur Seite steht, ist das schon oben berührte Selbstgespräch Lanzelot Gobbos, da dieser mit dem Entschlusse kämpft, ob er aus dem Hause des Juden entlaufen soll oder nicht. Hier ist der Monolog, wenn irgendwo, am Platze, und die entsprechende künstlerische Behandlung konnte in der wahrheitsgetreuen Schilderung der den armen Jungen quälenden Zweifel und der in ihm sich bekämpfenden Gedanken das Muster eines psychologisch glaubhaft wirkenden Lustspiel-Monologes schaffen. Es ist bezeichnend, daß unser Dichter auf die Erreichung dieses Zieles verzichtet. Kein ehrliches Empfinden, das sich in die Seele Lanzelots zu versetzen vermag, wird zu dem Eindruck gelangen, daß der Konflikt und das Widerspiel der Gedanken in dem Jungen wahr und überzeugend verkörpert sei. Der Eindruck ist vielmehr der bewußter Spielerei und absichtlicher Possenreißerei. Das dialogische Element, das in richtiger Behandlung (man vergleiche Lessing!) so glücklich für den Monolog verwertet werden kann, ist hier durch die Art und Weise, wie Lanzelot den bösen Feind und sein Gewissen verkörpert und diese in Rede und Gegenrede sich bekämpfen läßt (man vergleiche die charakteristischen «oder»: «guter Lanzelot, oder guter Gobbo, oder guter Lanzelot Gobbo!») rein theatralisch angewandt. Das alles ist nur zur Unterhaltung des Publikums, Theater, Spielerei, schillernde Seifenblasen; aber keine Wahrheit, keine naive, überzeugende Schilderung des Menschen und des ihn beseelenden Konfliktes. Lanzelot steht über dem Konflikte und spielt damit, aber er ist nicht wirklich von dem Konflikte erfaßt. Wie man vom Schauspieler im übeln Sinne sagt: er spielt mit der Rolle, statt: er spielt die Rolle — ein feiner, aber sehr charakteristischer Unterschied! — so in ähnlicher Weise hier der Dichter. Ich glaubte dies hervorheben zu müssen, weil es charakteristisch ist, wie schwer sich Shakespeare bei der Figur des Clown von dem Schema des bloßen Spaßmacher-Monologes zu wirklicher Menschendarstellung durchzuringen vermag.

Auf einer erheblich höheren Stufe der Entwicklung stehen die Monologe Benedicts in «Viel Lärmen um nichts», die dem Wesen des Selbstgesprächs vielleicht am nächsten kommen unter den Monologen der Shakespeare'schen Komödie. Die Selbstgespräche Benedicts im zweiten Akte ergeben sich mit logischer Notwendigkeit aus seinem Charakter und der jeweiligen dramatischen Situation; sie sind, indem sie die Entwicklung seines Verhältnisses zu Beatrice stufenweise

illustrieren, echt dramatisch und insofern unentbehrliche Glieder im dramatischen Gefüge des Ganzen. Es hängt dies auf das engste zusammen mit dem Charakter des Stückes selbst, das in dem Verhältnis von Benedict und Beatrice zum ersten Male in Shakespeares Lustspielen das Beispiel einer eigentlichen Charakterentwicklung bietet. Auch in der Einzelausführung zeigt sich in Benedicts Monologen die reifere Kunst des Dichters, die wirkliche Seelenmalerei zu geben sucht. Einzelne Rückfälle in das Gebiet der bloßen Spaßmacherei fehlen allerdings auch hier nicht; namentlich der Monolog des fünften Aktes verrät allzu deutlich die Absicht, bloße Heiterkeit hervorzurufen.

Wie weit der Dichter davon entfernt war, prinzipiell eine künstlerische Reform des humoristischen Monologes zu erstreben, zeigt am deutlichsten ein Werk aus seiner letzten Schaffenszeit, das «Wintermärchen», wo die Monologe des Autolycus wieder die denkbar naivste Technik in der Behandlung des Selbstgesprächs bekunden. Dem erzählenden Element ist der breiteste Spielraum gegönnt, der Inhalt hat nicht das Entfernteste zu tun mit dem Wesen des Selbstgesprächs; bezeichnend ist namentlich der Auftrittsmonolog des Gauners (IV, 2), worin er sich nach dem einführenden Liede, ganz regelrecht dem Publikum vorstellt («Mein Vater nannte mich Autolycus») und ihm seine Personalien auseinandersetzt.

Wir haben hier das unverkennbare Schema für den Auftrittsmonolog des Komikers, wie er uns aus der Lokal- und Gesangsposse der volkstümlichen dramatischen Literatur bekannt ist: Entréelied mit darauf folgendem Monologe, der das Publikum über Person und Verhältnisse des Betreffenden mehr oder weniger witzig orientiert.

Genug: in noch geringerem Maße als auf dem Gebiete der Tragödie kann der Shakespeare'sche Monolog in der Komödie als ideales Vorbild dieser Kunstform gelten oder gar für dessen künstlerische Behandlung als Richtschnur dienen. Noch weit mehr als dort müssen wir dem Monolog der Komödie vom historischen Standpunkt aus gerecht zu werden suchen und uns daran erinnern, wie seine naive Technik und der ihm eigene Charakter der bewußten, an das Publikum sich wendenden Spaßmacherei aufs engste mit der volkstümlichen Tradition, dem äußeren Bau und der Spielweise des altenglischen Theaters zusammenhängt. Auch hier hat Shakespeares dichterischer Genius natürlich vielfach fördernd und veredelnd gewirkt, namentlich dadurch, daß er den Clown, der vor seiner Zeit gänzlich außerhalb der Handlung des Stückes stand und lediglich

dazu diente, in deren Pausen die Zuschauer zum Lachen zu bringen, mit dem dramatischen Gefüge des Stückes enger verknüpfte und die Individualisierung des Narren zu den mannigfaltigsten Charaktergebilden auch in der Behandlung des Monologes bis zu einem gewissen Maße zum Ausdruck brachte. —

Noch eine Frage drängt schließlich zur Beantwortung: welchen Standpunkt hat die moderne Schauspielkunst dem Shakespeare'schen Monologe gegenüber einzunehmen? Soll sie, entsprechend der feststehenden Tatsache, daß der Monolog auf der Shakespeare'schen Bühne in der Komödie wohl durchweg, in der Tragödie sehr vielfach vom Darsteller unmittelbar zum Publikum gespielt wurde, an dieser historisch beglaubigten Spielweise auch heute festhalten? Oder aber soll sie das Grundgesetz der modernen Illusionsbühne, das Gesetz der Intimität, auch auf die Darstellung der Shakespeare'schen Dramen, insbesondere des Shakespeare'schen Monologes übertragen?

Die Frage steht im Zusammenhang mit der anderen vielfach diskutierten Frage: Wollen wir unserem Publikum durch eine Darstellung der Shakespeare'schen Dramen in völlig unveränderter und unverkürzter Form, auf einer dem Vorbild des altenglischen Theaters mit mehr oder minder weit gehenden Kompromissen nachgebildeten Bühne, ein historisch einigermaßen treues Bild einer Theater-Vorstellung des Elisabethanischen Zeitalters zu geben suchen? Oder aber wollen wir, von der Erkenntnis ausgehend, daß Shakespeare in der äußeren szenischen und technischen Form und manchen anderen Eigentümlichkeiten seiner Dramen der Zeit, der er angehörte, und dem primitiven Bühnengerüste, das ihm zur Verfügung stand, seinen menschlichen Tribut gezollt hat: wollen wir seine Dramen mit behutsamer und schonender Hand den veränderten szenischen Bedingungen des heutigen Theaters anpassen, um mit Hilfe der fortgeschrittenen Technik und der Stimmungskunst unserer Tage den ewigen Gehalt seiner Dichtung zu möglichst eindringlicher Wirkung zu bringen? Die Frage scheint mir keiner Beantwortung zu bedürfen, wo man sich darüber klar ist, daß wir nicht einem kleinen Kreise von Gelehrten und Kennern einen mehr oder weniger antiquarisch anmutenden Genuß bereiten wollen, sondern daß wir der großen Masse des deutschen Volkes die Bekanntschaft des größten Dramatikers aller Zeiten zu vermitteln haben. Damit ergibt sich von selbst die Beantwortung der andern Frage: wir wollen in der Darstellung Shakespeares kein historisches Bild einer vergangenen Epoche der Schau-

spielkunst zu geben suchen; sondern wir wollen Shakespeare so spielen, wie er nach den Gesetzen der modernen Schauspielkunst, insbesondere nach dem von der heutigen Illusionsbühne untrennbaren Grundgesetze der Intimität gespielt werden muß.

Indem ich in diesem Sinne moderne Spielweise für die Darstellung Shakespeares verlange, möchte ich einem naheliegenden Mißverständnis vorbeugen. Nicht jener Spielweise rede ich selbstverständlich das Wort, die den unendlich törichten Irrtum begeht, den saloppen Konversationston des modernen Naturalismus, die Natürlichkeit der Gosse, auf die erhabenen dramatischen Gebilde unserer Geistesheroen übertragen zu wollen. Es gibt keine sinnlosere und verderblichere Phrase, als das heute vielfach gangbare Wort von der «Modernisierung der Klassiker» und als warnendes Beispiel, wohin die Verwirklichung dieses Wortes zu führen droht, sollte für alle Zeiten das Fiasko in der Theatergeschichte lebendig bleiben, das eine moderne Aufführung der «Luise Millerin» an einer ersten Berliner Bühne erleben mußte. Vor einer Modernisierung Shakespeares in diesem Sinne bewahre uns ein gütiger Himmel! Jedes wirkliche Kunstwerk hohen Stiles hat auch seinen eigenen feststehenden und unverrückbaren Darstellungsstil; es kann nur in dem Stile gespielt werden, in dem es von seinem Schöpfer gedacht und empfunden ist. Wem die Rythmen und Töne nicht im Ohre klingen, in denen «Lear» und «Macbeth», in denen «Wintermärchen» und «Sturm» zu uns reden, dem wird das Geheimnis ihres Stiles und ihrer Darstellung freilich ewig verschlossen bleiben. Innerhalb des eigentümlichen Stiles jedoch, der Shakespeare eigen ist, und innerhalb der mannigfach untereinander nuancierten Stilarten, welche die einzelnen Stücke des Dichters verlangen, kann das stilistische Grundprinzip der modernen Illusionsbühne, das Gesetz der Intimität doch jeweils in Kraft bleiben, ohne daß der dichterische Stil des einzelnen Werkes darunter zu leiden braucht. Nur durch die Verbindung dieser beiden Prinzipien gelangen wir nach meiner Ansicht zu einer wirklich stilvollen und einheitlichen Darstellung Shakespeares auf der modernen Bühne.

Die Darstellung des Shakespeare'schen Monologes in modernem Sinne, ohne Rücksichtnahme auf das Publikum, ist freilich nicht immer leicht, am wenigsten im Lustspiel, wo vielfache Elemente des Monologes den Darsteller zur direkten Wendung an das Publikum zu drängen scheinen. Sie ist nicht leicht, aber bei dementsprechender Retuschierung einiger wenigen Text-Stellen keineswegs unmöglich und überall durchführbar, wo auf Seiten des Darstellers wirkliche

Begabung und einige Phantasie vorhanden ist und wo, was freilich die Hauptsache, eine künstlerische Regie ihres Amtes waltet, die den Darsteller auf diesem noch immer sehr vernachlässigten Gebiete — die meisten Regisseure halten den Monolog für einen wünschenswerten Ruhepunkt ihrer eigenen Tätigkeit — unterstützt und eine einheitliche Durchführung des Monologes in diesem Sinne zu erzwingen weiß. Daß diese Art der Darstellung des Monologes auf unserer Bühne einzig und allein richtig ist, diese Überzeugung wird auch dadurch für mich nicht ins Wanken gebracht, daß derjenige deutsche Künstler, der den Ruf genießt, der erste Falstaff-Spieler des heutigen Theaters zu sein, Falstaffs Monologe zum Publikum spielt, daß seinem Beispiel manche andere Falstaff-Spieler und Shakespeare-Darsteller folgen, wohl weniger um dadurch die Resultate theatergeschichtlicher Studien zu bekunden, als weil diese Spielweise überliefert ist, weil sie leichter, bequemer und nicht zuletzt — dankbarer ist, für die große Masse des unkritischen Publikums. Ebensowenig kann selbstverständlich die Spielweise, wie sie im eigenen Vaterlande des Dichters heutzutage üblich ist, für die deutsche Bühne maßgebend sein.

Das höchste aber, was die Kunst der Menschendarstellung zu erreichen vermag, die Keuschheit des intimen Zusammenspiels, die Täuschung, daß der Zuschauer nicht Theater — sondern Wirklichkeit zu schauen glaubt, wird durch nichts in so störender Weise verletzt als durch eine Wendung des Darstellers zum Publikum, durch sein Heraustreten aus dem Rahmen des Zusammenspiels, das jene Täuschung, das den Schein der Wirklichkeit, das die schlichte, absichtslose Natürlichkeit des Spiels vernichtet. Das Prinzip der Intimität hängt auf das innigste zusammen mit der Forderung der Natürlichkeit. Und insofern handeln wir, indem wir den Shakespeare'schen Monolog im Sinne der modernen Bühne zu spielen suchen, trotz der Abweichung von der historisch beglaubigten Spielweise, doch im Geiste des großen Dichters, der uns in Hamlets Vorschriften für die Schauspieler sein reifstes Denken über die Kunst der Menschendarstellung offenbart und in der eindringlichen Mahnung des Prinzen an die Spieler, niemals die Bescheidenheit der Natur zu überschreiten und der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten, den letzten Schluß seiner künstlerischen Weisheit verkündet hat.

Edward Young, On Original Composition.

Ein Beitrag zur Geschichte der Shakespeare-Kritik im achtzehnten Jahrhundert.

Von

A. Brandl.

Youngs Fortschritt in der Würdigung Shakespeares (S. 1). — Seine Vorgänger in der englischen Ästhetik überhaupt: betreffs der Frage nach dem Wesen des Genies (S. 2) und nach der Aufgabe des Dichters, Neues zu bieten (S. 4). — Inhalt seiner Schrift (S. 6). — Seine Verdienste in prinzipieller Hinsicht (S. 8) und in der Form (S. 9); Quellen. — Unmittelbare Veranlassung zu seiner Schrift (S. 11). — Ihre Wirkung (S. 13). — Textgeschichte (S. 14). — Neudruck (S. 16).

In der Shakespeare-Kritik des achtzehnten Jahrhunderts nimmt der Dichter der «Night-Thoughts» mit seinem Sendschreiben an Samuel Richardson über Original-Poesie einen hervorragenden Platz ein. Er gab der Bewunderung für den längst als groß erkannten Elisabethaner eine aktive Richtung und hatte damit besonders in Deutschland solchen Erfolg, daß man ihn als den kritischen Hauptanreger unserer Geniedramatiker nach Shakespearischem Muster bezeichnen kann.

Sein Verdienst genau zu umschreiben ist bei der großen Menge von Äußerungen, die im Jahre 1759 zu Gunsten Shakespeares bereits vorlagen, nicht leicht. Daß Shakespeare ein Genie war, obwohl ohne learning, hat er nicht entdeckt; dies war vielmehr seit Ben Jonson die herrschende Meinung. Young vermochte dafür nicht einmal höhere Ausdrücke zu gebrauchen als z. B. Dryden, der ihm the largest and most comprehensive soul nachgerühmt hatte, of all modern, and perhaps ancient poets (Of Dramatic Poesy, 1668, Ker's Ausg., 1900, I 79); oder als Addison, der seine natürliche Darstellung

des Übernatürlichen, der Geister-, Elfen- und Hexenwelt, als incomparably excellent bewunderte und hiemit schon eine Lobesweise der Romantiker anstimmte (Spectator No. 419). Daß Shakespeare keine Fehler gehabt habe, behauptet auch Young nicht; er stellt nur seine faults und defects (S. 78, s. u.) weniger in den Vordergrund als Dryden, Addison, Goldsmith oder selbst noch Dr. Johnson that, der ihrer Aufzählung in der berühmten Vorrede zu seiner Shakespeare-Ausgabe 1765 eine Reihe von Seiten widmete. Näher kommt man schon dem charakteristischen Fortschritt Youngs, wenn man seine Würdigung Shakespeares als eines Originals ins Auge faßt, ohne vapid imitation (S. 30, 78 f.). Doch hatte dies bereits Pope in der Einleitung zu seiner Shakespeare-Ausgabe (1725) mit allem Nachdruck betont: If ever any author deserved the name of an original, sagt hier der Kritiker der Korrektheit und Vernunft, it was Shakespeare. Er verdeutlichte noch seinen Ausspruch durch einen Vergleich Shakespeares mit dem gefeiertsten antiken Dichter: Homer himself drew not his art so immediately from the fountains of nature. Und er fügte, nicht ohne leise Warnung vor einem so singulären, wunderbarlichen Vorbild, hinzu: The poetry of Shakespeare was inspiration indeed; he is not so much an imitator, as an instrument, of nature. Dies bringt uns zum springenden Punkt. Shakespeare galt jener Zeit als inimitable. Man müsse ihn anstaunen, wie ein vom Himmel gefallenes Ungeheuer, aber man dürfe ihn nicht nachahmen, denn jeden menschlich gearteten Geist führe er auf Irrwege. Dies war auch die Überzeugung von Addison, der hiefür einen ganz klaren Vers von Dryden wörtlich citierte: Shakespeare's magic could not copied be — Within that circle none durst walk but he (Spectator No. 141). Dagegen erklärt jetzt Young: gerade Shakespeare muss nachgeahmt werden; genauer: seine selbständige Art, Natur und Menschen zu studieren und nachzuschaffen (S. 80), soll das Muster für die Dichter der Zukunft werden. In diesem Imperativ gipfelt die Bedeutung der Youngischen Schrift, die auf dem Wege zu Lessing, dem Entdecker der Shakespearischen Kunst, die letzte englische Station war.

Hand in Hand mit dieser veränderten Stellung zum englischen Nationaldichter ging eine wesentliche Veränderung der Kunsttheorie überhaupt, speziell der Ansichten über das Verhältnis von Naturanlage (genius) und Lernen (learning). Ist doch die wechselnde Würdigung Shakespeares stets das feinste Thermometer für jede litterarische Geschmackswandlung des englischen Volkes gewesen.

Seit Ben Jonson stellte man das Lernen voran. Die Poesie galt als Nachahmung der Natur mittelst Nachahmung der besten litterarischen Vorbilder, und die Kritik fühlte sich berufen, das gegenseitige Verhältnis dieser beiden Nachahmungen zu regeln. Der klassische Ausdruck dieser Lehre war Popes «Essay on Criticism», geschrieben 1709—11 zur Unterweisung angehender Dichter. Man lasse sich nicht irre machen durch mancherlei Warnungen vor einer Produktion mit ausschließlich litterarischer Nachahmung, wie sie auch in der Zeit Popes häufig vorkamen. In der Theorie zwar galt solches Lernen nur als Hilfe. Die gefeiertsten antiken Rhetoriker ließen daran keinen Zweifel. Quintilian hatte erklärt, daß die bloße Nachahmung früherer Autoren einen trägen Geist verrate und nicht ausreiche (Rhet. II, 4). Bei Longin war in einem eigenen Kapitel (*Περὶ ὕψους*, 33) zu lesen, eine Erhabenheit, die gelegentlich Fehler begehe, sei trotzdem besser als eine fehlerlose Mittelmäßigkeit. Das kräftigste Wort stach bei Horaz in der berühmten Epistel II, 3 «De arte poetica» hervor, wo es heißt, Anlage und Studium seien beide nötig: ego nec studium sine divite vena, nec rude quid possit video ingenium (V. 409 f.). So betonte denn auch Pope, es gebe eine «namenlose Anmut» (nameless grace), die mit keiner Methode zu lehren, nur mit einer natürlichen Meisterhand zu erlangen sei (Es. on Crit., 144 f.); wo keine Regel hinreiche, könne oft eine glückliche Ungebundenheit (licence) am Platze sein and snatch a grace beyond the reach of art (das. 153). Von diesem Standpunkt aus vermochte Pope ohne Selbstwiderspruch die Originalität Shakespeares, d. h. seine Naturnachahmung ohne litterarische Vorbilder, zu würdigen. Aber praktisch erschien es ihm und seiner Zeit ein so seltener und unberechenbarer Ausnahmsfall, daß sie der Theorie regelmäßig die Warnung auf dem Fuße folgen ließen, eingedenk der lächerlichen Scene in Buckinghams «Rehearsal», wo Bayes-Dryden jede Torheit verteidigt, wenn sie nur neu ist. Kaum hat Pope im «Essay on Criticism» vor dem Übermaß der (litterarischen) Nachahmung abgemahnt, so wendet er sich gegen das entgegengesetzte Extrem, das er Singularität nennt (V. 425). Abkehr vom ästhetischen Kanon war ihm so überflüssig und töricht wie Schismenbildung in kirchlichen Dingen.

Doch trat noch in demselben Jahr, in dem Popes Essay erschien, eine Wendung ein. Am 13. September brachte der Spectator — das Pflanzbeet für alle litterarischen Neuerungen Englands im nächsten halben Jahrhundert — einen Aufsatz von Addison (No. 160), worin zweierlei Arten von Genies unterschieden wurden: das Naturgenie, without

1*

any assistance of arts or learning, wie bei Homer, Pindar, Shakespeare; und das Kunstgenie, formed by rules, z. B. Plato und Aristoteles, Virgil und Cicero, Milton und Bacon. Aus dem früheren Ausnahmsfall — gelungener Naturnachahmung ohne litterarisches Lernen — ist also bei Addison eine Klasse geworden, die er den gelehrten Genies ausdrücklich gleichstellt und sogar mehr bei den Alten entwickelt findet, weil diese naturgemäß noch nicht so viele litterarische Muster besaßen wie die Modernen. Die These ist so wichtig, daß man ihren Quellen nachspüren mag. Zunächst ergiebt sich aus dem Wortlaut, daß Addison, wie jeder Kritiker seiner Zeit, den Streit der Alten und Modernen im Auge hatte, der vor Jahrzehnten aus Frankreich herübergekommen und in England besonders durch Temple, Bentley und Swift — «Battle of Books» — eine Weile lang eifrig betrieben war. Daß der Streit bei dieser Fragestellung nicht gelöst, daß weder die antike, noch die moderne Dichtung ohne Weiteres als Sieger erklärt werden konnte, hatte der gesunde Sinn der Engländer bereits erkannt (Es. on crit., 395); daher versuchte ihn Addison durch eine bessere Formulierung des Problems zu ersetzen, wobei gleiches Recht für beide Parteien herauskam. Ferner läßt die Gegenüberstellung von Homer und Plato in diesem Zusammenhang vermuten, dass Addison auch von einer Stelle in Shaftesbury's «Characteristics» (eben 1711 erschienen) angeregt war. Shaftesbury unterscheidet nämlich zwischen the natural and simple genius of antiquity — unter Hinweis auf Homer — and another, of considerable authority and weight, which has its rise chiefly from the critical art itself, and from the more accurate inspection into the works of preceding masters — mit Hinweis auf Plato (Ausg. von J. M. Robertson, 1900, I, 167f.; Quelle: Longin Kap. 13). Es ist offenbar derselbe Gegensatz, wie im genannten Aufsatz des Spectator; nur war es Addison vorbehalten, ihn auf die Kontroverse von den Alten und Modernen, sowie auf die Shakespeare-Frage fruchtbringend anzuwenden.

Einen zweiten Fortschritt machte Addison, indem er den Begriff des Naturgenies anders faßte. Nicht bloß freie Nachahmung der Wirklichkeit mutet er ihm zu, sondern auch something nobly wild and extravagant, a heat and life of the imagination, greatness und daring, also ein kühneres Temperament und eine schöpferische Kraft (auch Spect. 160). Der weiteren Ausführung dieses Gedankens widmete er alsbald eine zusammenhängende Reihe von Essays (411 bis 421, 21. Juni bis 3. Juli 1712, die man unter dem Titel «The

Pleasures of Imagination» zusammenfassen kann. Danach sind die Genüsse der Phantasie von dreierlei Art: außer der Schönheit (beauty) auch Größe (greatness) und Neuheit (novelty). Letztere bereite dem Leser eine angenehme Überraschung, so daß ihm selbst ein Ungeheuer anziehend werden kann. Was Addison zu dieser Lehre bewog, ist leicht zu sehen. Einerseits lagen ihm Äußerungen bei seinen Lieblingsautoren vor; besonders bei Longin, der *τὸ σφοδρὸν καὶ ἐνθουσιαστικὸν πάθος* empfahl als ein Mittel zur Erhabenheit (Kap. 8); und bei Bacon, der geradezu Neuschöpfungen verlangte, als das Walten einer göttlichen Kraft im Menschengeist: inventa quasi novae creationes sunt, et divinorum operum imitamenta (Nov. org. I 129). Andererseits begegneten ihm bei Shakespeare unwirkliche Gestalten, die trotzdem, sowohl bei der Aufführung wie bei der Lektüre, einen packenden Eindruck machten und so gegen die herrschende Theorie einen ständigen Protest einlegten. Schon Dryden hatte sich gewundert, daß das Monstrum Kaliban im «Sturm», a person which was not in nature, sich durchaus lebenstreu darstelle (Pref. to Troilus, bei Ker I 219). Gerade in solchen Vorführungen von Dämonen, von Elfen, Hexen u. dgl. fand Addison — mit einem Hinweis auf Dryden — seinen Shakespeare allen andern Dichtern unvergleichlich überlegen (Spect. 419). Dryden hatte das Rätsel der Kaliban-Wirkung nicht zu lösen gewagt, sondern «der Philosophie überlassen»; Addison fand es als Eckstein seines Systems brauchbar, sobald er «Neuheit» unter die Aufgaben des Dichters aufgenommen hatte. Ja, er bezeichnete es einmal als einen größeren Geniebeweis bei Shakespeare, daß er einen Kaliban zeichnete als einen Percy Heißsporn oder Julius Cäsar, denn jener was to be supplied out of his own imagination, wereas the other might have been formed upon tradition, history and observation (Spect. 279). Es giebt kaum ein schlagenderes Beispiel, um zu zeigen, wie Shakespeare auf die englische Kunstkritik des 18. Jahrhunderts nachwirkte und sie von der französischen bienséance — wie Addison (Spect. 160) sich ausdrückte — abdrängte zu einer mehr germanischen Kraft und Freiheit. Indem Addison diesem Einfluß des großen Nationaldichters nachgab, sicherte er sich einen durchgreifenden Erfolg. Akenside spann die Essays über «The Pleasures of Imagination» zu einem Lehrgedicht unter diesem Titel aus (1744). Fielding redet im «Ton Jones» (1749, B. XIII, Kap. 1) den Genius als eine Mitgift des Himmels an, ohne die wir vergebens gegen den Strom der Natur ankämpfen würden: initiate me into all those mysteries which profane eyes never beheld. Johnson bezeichnet

es bereits im «Rambler» (1750—2, No. 137) als den berechtigten Ehrgeiz der Dichterheroen to enlarge the boundaries of knowledge by discovering and conquering new regions of the intellectual world. Später sagte er in der Lebensbeschreibung Wallers noch deutlicher: The essence of poetry is invention; such invention as, by producing something unexpected, surprises and delights. Klipp und klar heißt es in seinem Leben Miltons: The highest praise of genius is original invention. Goldsmith macht sich in der Untersuchung über «The present State of polite Learning» (1759, Kap. 9) lustig über eine Kritik, wonach novelty, one of the greatest beauties in poetry, must be avoided; es sei vielmehr one of the chief privileges of genius to fly from the herd of imitators to some happy singularity (gegen Pope, Es. on Crit., 425). Der Schotte A. Gerard in einem Glasgower Preisessay «On Taste», geschrieben 1758 und in dieser Gestalt 1759 gedruckt, hebt seine Abhandlung mit einem Kapitel über novelty an, als über das erste Erfordernis eines guten Dichters, und lehrt mit wörtlichem Anklang an Addison: Novelty can bestow charms on a monster (Kaliban!), make things pleasant which have nothing to recommend them but their rarity. So war es im Mai 1759, als Young seine Sendschreiben herausgab, bereits Gemeingut der Theoretiker geworden, daß der Dichter in dem Sinne originell sein müsse, daß er nicht bloß zu finden, sondern auch zu erfinden habe, wie man auch in der Zeit Shakespeares geglaubt hatte: The truest poetry is the most feigning, sagt der weise Narr Touchstone in «As you like it» A. III Sz. 3.

Der Inhalt von Youngs Schrift ist demnach nicht so neuartig, als man, mindestens in den Kreisen deutscher Litterarhistoriker bisher angenommen hat.

Nach einer Einleitung, die mit einiger Geziertheit auf Bescheidenheit abzielt und mit etwas Geheimnistuerei uns zu einem Grabdenkmal zu führen verspricht, beginnt Young zu zeigen, daß eine blühende Litteratur eine Wohltat für das Land und den Einzelnen ist (S. 4—9); denn seine Absicht ist ja, zu noch mehr Produktion aufzufordern.

Ohne weiteren Übergang sondert er dann jene, die mit Kraft und Erfolg schreiben, die Originale, von den Nachahmern (9 f.). Darauf folgt eine Reihe Argumente, warum man sich als Original versuchen solle: Selbst ein mittelmäßiges Original ist wertvoller als ein Nachahmer und erregt mehr Aufsehen (11—14). Die Modernen können nicht erwarten, daß sie durch das Verschwinden ihrer Vorbilder, wie es öfters bei den Alten vorkam, der Nachwelt als Originale erscheinen (14 f.). Originale werden in jüngeren Jahren berühmt, und sind seltener (15—17); aber nicht, weil weniger als im Altertum von der Natur erzeugt werden, sondern [redacted] sich heutzutage zu viele durch große Vorbilder einschüchtern lassen (17 f.).

Für den modernen Autor, der von vielen Meistern beeinflußt werden kann, ist es noch ruhmvoller, wenn er sich frei hält (18 f.).

Daraus folgt aber keineswegs, daß wir die Alten nicht hochschätzen und nachahmen sollen. Nur richtig sollen wir sie nachahmen, nämlich nicht ihre Werke, sondern ihre Methode; nicht die Ilias, sondern Homers Art, direkt aus der Natur zu schöpfen (19—23). Wir können dies tun, denn wir sind von der Natur so reichlich ausgestattet, wie unsere Vorgänger; ja wir können insofern es leichter tun, als uns die Erfahrungen vieler Menschenalter fördern und warnen; wir müssen uns mit Rom verbünden, aber nicht geistig von Rom erobern lassen (23-26).

Mit einem etwas kühnen Übergang — for what mean we by genius? — wendet sich dann Young zu dem Göttlichen, Schöpferischen und Geheimnisvollen im Originaldichter (26—29), gegenüber dem der bloße Gelehrte weit zurückbleibt. Shakespeare als Beispiel (30 f.).

Es giebt nämlich zweierlei Genies: das erwachsene (adult) kommt sofort fertig aus der Hand der Natur, z. B. Shakespeare; das kindermäßige (infantine) hingegen muß erst gepflegt und erzogen werden, z. B. Swift (31 f.). Letztere mögen vor den Klassikern sich beugen; erstere reißen mit elementarer Wucht fort (33 f.).

Man sage nicht, das Genie sei so selten: es findet sich auch im Mittelalter, bei Duns Scotus und Thomas von Aquin (34—36). Man wende nicht ein, durch das Lob des Genies werde das Lernen entwertet: es soll nur als minder wertvoll bezeichnet werden (36—38). Dies aber muß betont werden, weil zu viele Geister durch sklavisches Lernen unterdrückt werden. Schädliche Wirkungen des Nachahmens (40—44). Nur in Ermangelung der Erfindungskraft ist Nachahmung geboten (44—46). Die Alten ehrten das Genie (46—48); wenn wir die Originalität mehr pflegen und uns mehr in ihr versuchen wollten, so würden wir auch in unserer Zeit mehr Originalität finden. Ratschläge hiezu: 1. Erkenne dich selbst; 2. Ehre dich selbst (51—55).

Als Beispiel, wie sich die namhaftesten englischen Schriftsteller der Zeit nach Shakespeare übermäßig vor großen Mustern erniedrigten, führt Young zunächst Pope an, weil er den Homer bloß übersetzt habe, und zwar nicht in freien Metren, sondern in Reimen (56—60). Er vergleicht in ähnlicher Art Swift und seine Reisen Gulliver's mit dessen Original Lucian (61—65). Obwohl Pope an Milton ein Muster von Originalität hatte, zog er es leider vor, sich selbst zum Nachahmer zu verdemütigen (65—69). Bacon empfahl Originalität, und selbst die Erleuchtung der Welt durch das Christentum kommt ihr zu statten (69—78). Vielleicht macht die Menschheit noch solche Fortschritte, daß sie einmal auf Homer als auf die bloße Morgendämmerung des Genies zurücksehen kann (74). Die Künste und Wissenschaften haben sich ja in den letzten Jahrzehnten in England großartig entwickelt: Bacon, Newton, Shakespeare, Milton, Richardson (75—81). Freilich sind auf Shakespeare die Nachahmer Ben Jonson und Dryden gefolgt (80—86), und auch Addison gehört als Schriftsteller wesentlich in diese Klasse (86—99). Aber Addisons Tod war bewundernswert, denn er sagte zu einem jungen Besucher: «Sieh, wie befriedet ein Christ sterben kann» (99—102). Er war ein Genie für die Ewigkeit (102—109).

Dies ist das Grabdenkmal, zu dem ich euch zu führen versprach. Inwiefern Addison ein Original war, will ich in meiner nächsten Schrift zeigen (109—111).

Was aus der vorstehenden Inhaltsangabe als Prinzipien herauszuheben ist, stammt nur zu einem kleinen Teil von Young selbst her. Die Unterscheidung der zwei Klassen Genie, des originalen und des nachahmenden, die sich mit der von adult und infantine genius deckt, geht auf Addison (Spect. 160) zurück. Die Bevorzugung der originalen Klasse hatte er mit den vorgeschritteneren Verfechtern des Neuheitsprinzips gemein. Über die früheren Kritiker hinaus ging er eigentlich erst durch die Ansicht, der Dichter könne und solle sich selbst zu einem Originalgenie emporheben, durch Selbststudium und Selbstvertrauen.[1]) Aber auch diese Überzeugung war schon längst in englischer Sprache angedeutet worden und zwar von Bacon im «Advancement of Learning»: Above all things, caution must be taken that men have a good stay and hold of themselves — the second precept is for men to take good information touching their own person (Macmillans Ausg. 1900, S. 360). Es war das Hauptverdienst von Young, diese praktische Forderung aus der Wissenschaft in die Ästhetik übertragen und mit aller Kraft gepredigt zu haben. Insofern schrieb Richardson an Young mit Recht: Your subject of original composition is new, and nobly spirited (Corr. II, 54).* — Ferner ist eine Theorie zu beachten, durch die sich Young mit dem herrschenden Classicismus abzufinden suchte: daß man nämlich die Methode, nicht die Werke der Alten nachahmen, d. h. in ihrer Art die Natur studieren solle. Es war eine glückliche Formulierung, durch die der Streit zwischen den Alten und Modernen die naturgemäße Lösung erfuhr: Hochschätzung für die Alten, Freiheit für die Modernen. Richardson nahm von dieser Unterscheidung zwischen Leistung und Schaffensart, zwischen performance und power (S. 46) sofort Notiz, freilich mit der Andeutung, daß sie nicht ganz neu sei: One of Dr. Warburton's remarks was, that the character of an original writer is not confined to subject, but extends to manner; by this prediction, I presume, securing his friend Pope's originality (Corr. II, 56). Richardson dachte hiebei an Warburtons Verteidigung des «Essay on Man», worin Pope u. a das Lob gespendet wurde:

---

[1]) Young selbst will diese beiden Mittel «from Ethics» haben (S. 52), was wohl ganz allgemein besagen soll: aus einem «Ethiker» oder «Ethikbuche». Aus Aristoteles scheint, wie Kollege Diels mir gütigst mitteilt, die Sentenz nicht zu stammen. Der erste Imperativ, know thyself, ist bekannt; der zweite, reverence thyself, steht in dem «Carmen aureum», das Pythagoras zugeschrieben wird und früher viel gelesen wurde, N. 12: *πάντων δὲ μάλιστ' αἰσχύνεο σαυτόν*. Auch diesen Nachweis danke ich Diels.

He was the maker of a new species of the sublime, so new that we have yet no name for it (Elwin's Pope II, 287). Das zweite Verdienst von Young in prinzipieller Hinsicht bestand also darin, daß er einen Gedanken von Warburton, der zunächst nur zur Verteidigung Popes aufgebracht war, allgemeiner ausdeutete.

Zu diesen mäßigen Fortschritten, die Young inhaltlich machte, stimmt in der Form ein gewisser Mangel an klarer Begriffsbestimmung und Gedankenordnung. Wie es sich z. B. vereinbaren lasse, daß ein Originalgenie die Natur nachahme (S. 9) und doch etwas Schöpferisches, Magisches, Wundertätiges besitze (S. 25 f.), wird nicht erörtert. Daß die Natur noch immer so viele Genies in die Welt setzt wie im Altertum, wird dreimal ausgeführt (S. 18, 35, 46). Am seltsamsten ist der Gedankensprung am Schluß, wo Young vom Originalitätsproblem plötzlich zur christlichen Tapferkeit Addisons auf dem Totenbette abschweift, also von einer ästhetischen Frage zu einer moralischen. Richardson schrieb ihm auch freimütig, es wäre besser, diese Sterbeszene, so bewundernswert sie an sich sei, had been kept more separate and distinct. Er fragte, ob man sie nicht wenigstens kürzen könne? Will it not be thought laboured? (Corr. II, 55). Aber obwohl der Druck noch nicht vollendet war — Richardson hatte klüglich die Bemerkung vorausgeschickt, der Verleger Millar habe tausend Abzüge bestellt —, ging Young doch auf den Rat des angeblich hochverehrten Freundes nicht ein. Er betont vielmehr im Text (S. 108), daß diese erbauliche Anekdote ihm den Hauptantrieb gegeben habe, die ganze Schrift zu verfassen. Am ehesten fügte er jetzt die Nachschrift hinzu, daß er auf Addison als Original in einer zweiten Schrift eingehen wolle — ein Versprechen ohne Erfüllung. So sehr er sich Mühe gegeben, in den Eingangsworten auf das Ende vorzubereiten, hat er sich doch keinen glücklichen Abgang zu schaffen gewußt.

Dagegen ist die Schrift formell ausgezeichnet durch begeisternde Bilder für originales Gestalten, durch packende Antithesen, durch hinreißende Aufforderungen an die Jugend, sich original zu versuchen. Die Bilder für den erfinderischen Kopf sind aus den verschiedensten Gebieten gewonnen: er zaubert Gärten in der Wüste hervor, während der Nachahmer nur Pflanzen versetzt (S. 10); er läßt wachsen — der Nachahmer bosselt (S. 11); er ist die Quelle auf der Bergeshöhe — der Nachahmer gleicht dem trägen Fluß in der Tiefe (16); er ist ein Meister, der Nachahmer nur ein Werkzeug (25 f.); er zaubert einen Palast hervor, der Nachahmer baut ihn wie ein Architekt (26); sein Teil ist die

Tüchtigkeit, die Gelehrsamkeit des Nachahmers ist nur Reichtum (29); er besitzt Körperkraft, der Nachahmer Waffen (30); sein Genius entspricht auf moralischem Gebiete dem Gewissen, der des Nachahmers nur dem Gesetz (31); er gleicht der Pallas Athene, die gepanzert aus dem Haupt des Zeus entsprang, während der Nachahmer lange auf schwachen Kindesbeinen herumstolpert (31); sein Wert ist wie der des Diamants, der Wert des Nachahmers nur der des Goldes (36); er ruft Entzücken hervor und begeistert, denn er kommt vom Himmel — der Nachahmer, von Menschen gebildet, informiert und erntet nur Dank (36); er breitet sich wie ein Fluß aus, der Nachahmer wird wie eine Pyramide, je höher, desto dünner (41); er entspricht der aufgehenden Sonne, der Nachahmer nur dem Morgenstern (54); er feuert an, dieser fesselt (66); er zeugt eine reiche Nachkommenschaft, while mule-like imitators die withont issue (68); er scheint wie ein Komet, ohne seinesgleichen, während die Nachahmer wie Sternchen in der Milchstraße wimmeln (71); er fließt als eine reiche kristallische Quelle, nicht, wie der Nachahmer, als ein trübes Mengsal (82) u. dgl. Dieser Reichtum der Phantasie, in dem sich der Dichter der «Night-Thoughts» verrät, hat wohl in erster Linie der Schrift zu ihrem großen Erfolg im poetisch aufstrebenden Deutschland verholfen. Die Antithesen sind manchmal so geistreich und pointiert, daß sie an das Paradoxe streifen; z. B. wenn er lehrt: «Je weniger wir die Alten kopieren, desto mehr werden wir ihnen gleichen» (21); oder: «Das Genie verdient oft am meisten Lob, wenn es am sichersten Verurteilung zu erwarten hat» (28). Derartige Sätze hatten für den common sense des Engländers sogar zu viel Blendendes und weckten das Mißtrauen von Youngs Landsleuten. Was endlich die Aufforderungen zu originalem Schaffen betrifft, so vereinigen sie die Energie des Predigers — Youngs Beruf — mit einer Reihe Argumente, die bereits Bacon aufgeboten hatte, um zum Fortschritt in der Wissenschaft anzuspornen, z. B. daß der originale Kopf Aussicht auf besonderen Ruhm und Dank bei Mit- und Nachwelt habe (S. 11 ff.); daß die Modernen bereits in Physik und Mathematik, Beherrschung der Natur und Schmuck des Lebens großartig vorgeschritten seien (74 f.); daß die Gottheit selbst uns die Kraft zum Fortschritt gegeben habe (19) und daß es etwas Göttliches sei, sie zu gebrauchen (27). Es ist gewiß kein Zufall, daß alle diese Argumente in einem Paragraph des Novum Organon (I, 129) knapp beisammen stehen. Selbst der Stil, in dem sich Young bewegt, die kühne Voranstellung der Thesen, die alsdann durch ganze Reihen von

Parallelsätzen etwas advokatenmäßig erhärtet werden, das persönliche Hervortreten des Autors mit subjektiven Gemütsappellen, die lebhaft vorangestellten Konjunktionen beim Beginn neuer Absätze, die Vorliebe für Metaphern und Personifikationen, die Verblümung der Pietätlosigkeit gegenüber dem Hergebrachten und das feurige Zureden zu Neuerungen um jeden Preis, erinnert an den Mann, der in Religion und Wissenschaft für England längst ein Bahnbrecher war und es jetzt durch Youngs Schrift auch in der Ästhetik wurde. Young hat ihn nicht ohne Grund einmal ausführlich citiert (69 f.) und ein ander Mal unter den größten Originalgeistern genannt (76).

Wie Young zu seinen Materialien kam, ist hiemit wohl in der Hauptsache klar gelegt. Es erübrigt zu fragen, was ihn veranlaßte, gerade im Jahre 1759, als er bereits in das minder stürmische Alter von 75 Jahren gekommen war, sie zu verarbeiten und an die Öffentlichkeit zu bringen? Daß er schon vor vielen Jahren den Ausspruch des Pope «All that is left us is to recommend our production by the imitation of the ancients» als eine Bankerotterklärung der Modernen gegenüber den Alten mißbilligte und daß diese alte Überzeugung ihn mit zu seinem Sendschreiben an Richardson veranlaßte, ist uns durch Warton ausdrücklich bezeugt (Elwin's Pope I, 9). Auch weist W. Thomas in seinem gründlichen Buche «Le Poète E. Young» 1901, S. 463 auf mehrere Stellen in seinen Jugendschriften hin, wo bereits die Freiheit und Neuerungsliebe des Genies verteidigt wird. Es brauchte offenbar eines äußeren Anstoßes, um seine Überzeugung ganz an den Tag zu bringen. Wenn ihm wirklich so viel daran lag, die Sterbeszene Addisons vor der Vergessenheit zu bewahren, wie er S. 108 sagt, so konnte er das seit 40 Jahren thun, denn Addison war schon 1719 entschlafen. Daß er nach dem Tod des Pope, dem er bei Lebzeiten ins Gesicht schön tat und hinterrücks allerlei Tadel nachsagte, sich eine Gelegenheit geschaffen habe, um ihn herunterzukritisieren, scheint ihm sein Biograph in Johnsons «Lives of the Poets», Herbert Croft, zugetraut zu haben, ohne daß Johnson (Life, ed. Fitzgerald², 1888, II, 440 f.) die Andeutung unterdrückte; aber auch Pope hatte bereits 1744 die gefürchtete Feder niedergelegt. Warton's «Essay on Pope» 1756, worin dessen Mangel an Schöpfungskraft und Feuer betont wird, und ein anonymer «Letter to Mr. Mason on the Marks of Imitation» 1757, auf den Thomas S. 469 aufmerksam macht, mögen Young ermutigt haben, gegen den gefeierten Klassizisten öffentlich aufzutreten; eine direkte Einwirkung derselben auf ihn ist aber nicht nachzuweisen. Wenn die Originalität

des Adressaten, Richardsons, der unmittelbare Anstoß zu Youngs Schrift gewesen wäre, so hätte sie kurz nach 1748 entstehen müssen, als «Clarissa» gerade erschienen war; diesen Roman schätzte er ja so hoch, daß er auf den Titel seiner «Night-Thoughts» nicht «published by S. Richardson», sondern «by the author of Clarissa» gedruckt haben wollte (Richardson's Corr. II, 28). Aber seine Bewunderung für Richardson als Originalgenie, wie er sie S. 79 f. markiert, scheint nur seine Wahl des Adressaten für seinen offenen Brief bestimmt zu haben. Young selbst erwähnt im Eingang S. 3, daß ein worthy patron von Richardson, zugleich «unser gemeinsamer Freund», zusammen mit einigen Fragen über Tragödie die Aufforderung an ihn gerichtet habe, sich über Originaldichtung auszusprechen. Gemeint ist offenbar Colley Cibber, der Dramatiker und Dramaturg, von Pope gegeißelter poeta laureatus und intimer Freund von Richardson (vgl. C. L. Thomson, S. Richardson, 1900, S. 86 ff.), bei dem ihn Young getroffen hatte. Pray ask Mr. Cibber from me, schrieb er am 14. März 1754 an Richardson (Corr. II, 32), where now are the *fine gentlemen* of the stage? Doch auch Cibber war schon 1757 hinüber gegangen. Dagegen zeigt uns vielleicht eine Bemerkung in Richardsons Brief an Young vom 29. Mai 1759, als unser Denkmal gerade in der Presse lag, den richtigen Weg. I have written, meldet Mr. Richardson, urgently to Mr. Johnson: but it would be pity to baulk the sale. Offenbar hatte Young gewünscht, daß eine Inhaltsangabe, Korrektur oder Ähnliches an Dr. Samuel Johnson gehe, Richardson als Johnsons alter Freund hatte es besorgt, Johnson aber darauf nicht reagiert. Was hatte Young so urgently mit Johnson zu schaffen? Von Johnson war kurz vorher «The History of Rasselas» erschienen, zu Anfang April; am 23. März erwartete Johnson die ersten Exemplare (Letters ed. Hill I, 86); im Aprilheft des Gentleman's Magazine steht bereits eine Besprechung von «Rasselas». Nun handelt das zehnte Kapitel von «Rasselas» ausführlich über die Anforderungen, die an einen rechten Dichter zu stellen sind: er muß das höchste Wissen besitzen, damit er aus der Natur und dem Menschenleben schöpfen kann, nicht bloß aus früheren Dichtern, denn no man was ever great by imitation: nur auf diese Weise kann er es den Alten gleichtun und wie ein ursprünglicher Dichter wirken. Es ist eine klare Anleitung zu poetischer Originalität und verlangt zu diesem Zwecke außerordentlich viel, z. B. he must write as the interpreter of nature, and the legislator of mankind, and consider himself as presiding over the thoughts and manners of future

generations, as a being superior to time and place u. s. w. Genug, ruft der Prinz seinem Lehrmeister zu; du hast mich überzeugt, daß kein menschliches Wesen je ein Dichter sein kann. To be a poet, entgegnet dieser, is indeed very difficult. Darauf der Prinz: So difficult, that I will at present hear no more of his labours. Durchaus nicht so schwer, ruft dagegen Youngs Schrift: Versuch es nur, gebrauche deine Kraft, es wird dir zum Ruhme und der Menschheit zum Segen gereichen! Da für Young einige Wochen sicherlich genügten, um sein Schriftchen abzufassen, so wäre es merkwürdig, wenn zwischen den beiden Denkmälern kein Zusammenhang bestände. Vielleicht hoffte Young, daß ihm Johnson sogar ein freundliches Vorwort schreiben würde. Jedenfalls macht die Sache den Eindruck, als wäre Young durch Johnsons entmutigende Schilderung des Originaldichters angestachelt worden, seine Ermutigung zum Originaldichter zu verfassen. Jeder seiner Imperative wird bei dieser Erklärung verständlicher.

Die Wirkung der Schrift war sehr bedeutend in Deutschland, wo sie die Original- und Genieperiode wesentlich mit veranlaßte (vgl. besonders A. v. Weilens Ausgabe von Gerstenbergs Briefen über Merkwürdigkeiten der Litteratur, Deutsche Litteraturdenkmale 30, S. XVI ff.). Hier genoß der Dichter der «Nachtgedanken» eine große Verehrung, während die Entwickelung der englischen Kunsttheorie seit Addison nicht sonderlich beachtet worden war. In England, wo man die Persönlichkeit Youngs nicht ganz charakterfest, jedenfalls sein Auftreten etwas excentrisch fand, war die öffentliche Meinung mehr zurückhaltend. Goldsmith zeigte die Epistel in der Critical Review an, ohne eigentlich ein Urteil abzugeben; im Kreise von Youngs Freunden hörte man ein mit leisen Bedenken versetztes Lob; nur Horace Walpole und Shenstone begrüßten die Schrift mit ungeteilter Wärme (Thomas, S. 476 f.). Praktische Einwirkungen auf die führenden Schriftsteller Englands sind noch seltener. Horace Walpole, in jeder Beziehung ein Liebhaber des Ungewöhnlichen, war unter den Vorläufern der Romantik, wie sie in den nächsten Jahren mehrfach auftauchten — Macpherson, Percy, Chatterton —, der einzige, bei dem ich eine solche mit einiger Wahrscheinlichkeit erweisen kann. In der zweiten Vorrede zum «Castle of Otranto», mit dem er die englischen Geister- und Schreckensromane 1765 eröffnete, sagt er nämlich, er habe dies Werk with genius as well as with originality zu schreiben gesucht, der Neuheit der Gattung bewußt, nur der Natur (!) gehorchend, doch mit Shakespearischer Methode. Das stimmt

genau zu den Grundgedanken Youngs, und auch die Verwendung des Wortes originality, das die Engländer jener Zeit sonst gar nicht lieben, ist bedeutsam. Die Theoretiker der Dichtkunst benahmen sich noch scheuer. Wo Home in den «Elements of Criticism» 1762 auf das Neuheitsprinzip zu sprechen kommt, giebt er sich als Psychologe und ganz ohne die pädagogische Art des Young. Elisabeth Montagu, eine persönliche Bekannte von Young, schrieb ihren «Essay on the Genius and Writings of Shakespeare» (1769) nach Maßgabe von Johnsons Shakespeare-Einleitung (1765). Blair in den «Lectures on Rhetoric» (1783) ist ein vorsichtiger Schüler Addisons und hat sogar scharfe Urteile gegen Young: too fond of antitheses — too much glitter — fatiguing. Als Biograph Youngs hatte sich ein Freund von dessen Sohn, Namens Croft, dem Johnson für seine «Lives of the English Poets» diese Arbeit übertrug, unumgänglich zu äußern. Er spricht von the lively letter in prose «On Original Composition» als more like the production of untamed, unbridled youth, than of jaded fourscore, um nach diesem kurzen, nicht ungetrübten Lobe des längeren auf den Widerspruch zu verweisen, den er zwischen care's incumbent cloud und the frozen obstructions of age (in Youngs Einleitung S. 3) einerseits und der sehr scharfen Beurteilung Ben Jonsons und Popes andererseits empfand. — Was Anzeigen in Zeitschriften betrifft, erschien eine bereits in der Mainummer des Gentleman's Magazine und — gleichlautend — in der des Scots Magazine. Es ist eine bloße Buchhändleranzeige der performance of the justly celebrated author of the Night-Thoughts, as appears not by the title indeed, but by every page in the book, worauf lange Auszüge folgen. Einen solchen Reklameartikel konnte ein hervorragender Verleger leicht in eine am 30. Mai erscheinende Review (vgl. Hill, Letters of Johnson I, 87) bringen, auch wenn der Verkauf des Essay am 29. Mai noch nicht begonnen hatte. Bemerkenswert ist hiebei, daß in der Überschrift der Anzeige der Verfasser des Büchleins genannt ist (by Dr. Young), in der Ausgabe selbst aber nicht, und daß der oben mitgeteilte Anfang der Anzeige, da er Anonymität voraussetzt, zur Ausgabe stimmt, aber nicht zu seiner Überschrift; die Veröffentlichung wurde offenbar mit einiger Hast betrieben. Der betriebsame Buchhändler durfte auch mit dem Erfolg zufrieden sein; die tausend Exemplare, die Millar abziehen ließ, waren bald vergriffen; noch im selben Jahre folgte ein zweite Auflage.

Für die Kritik der Überlieferung kommen nur diese zwei Separat-Ausgaben von 1759 in Betracht. Die zweite derselben liegt allen

späteren Abdrücken zu Grunde. Freilich ist die Schrift den «Works» von Young nicht immer eingefügt, bloß dem (V.) Supplementband von 1767, als Young bereits gestorben war, und den Ausgaben von 1770 (Edinburg, 4 Bde.), 1774 (London, 5 Bde.), 1778 (von Isaac Reed 1778, 6 Bde.), 1798 (London, 3 Bde.) und 1854 (von John Doran, 2 Bde.). In den zahlreichen übrigen Ausgaben von Youngs Werken fehlt die Schrift; auf sämtlichen Berliner Bibliotheken war sie deshalb bisher unzugänglich; die Literarhistoriker scheinen sich mit den deutschen Übersetzungen begnügt zu haben, deren ich zwei kenne: die von (H. E.) von T(eubern), Leipzig 1760, folgt der zweiten Originalausgabe, die von C., Leipzig 1787, der ersten.

Meine Ausgabe bietet den ältesten Text, der, wie gezeigt, noch keinen Neudruck erfahren hat, in so genauer Wiedergabe, als es mit modernen Typen möglich ist. Herr Johannes Koch hat ihn im Britischen Museum abgeschrieben, Herr Hermann Faubel zweimal kollationiert. Die Zahlen an der Seite beziehen sich auf die Paginierung der ältesten Originalausgabe. Unter dem Strich stehen die abweichenden Lesarten der zweiten Originalausgabe; ich danke sie gleichfalls Herrn Faubel. Sie enthalten ein nochmaliges Kompliment für Bacon; Erwähnungen von Chaucer und dem Naturforscher Boyle; einen Hinweis auf Th. Blackwells «Enquiry into the Life and Writings of Homer» 1735, S. 76, wo emulation zwischen den altgriechischen Dichtern als eine Haupterklärung für das Erscheinen jenes «durch 2700 Jahre unübertroffenen» Epikers bezeichnet wird; eine Buchnotiz (zu S. 33), die ich nicht verstehe, wenn sie nicht etwa demselben Blackwell'schen Homer gilt; die Ansicht, daß es auch Milton nicht geschadet hätte, wenn er, wie Shakespeare, etwas minder Gelehrsamkeit besessen hätte; eine mächtige Verteidigung Addisons und einige stilistische Feilenstriche. Es sind keine wesentlichen Veränderungen, wohl aber zeigen sie, wie fürsorglich das Herz des Greises an dieser letzten und in mancher Hinsicht anregendsten seiner Schriften hing, die für den modernen Originalitätsgedanken, sowie für die damit zusammenhängende freie Würdigung Shakespeares bahnbrechend wurde.

Conjectures

On

Original Composition

In A

Letter

To The

Author

of

Sir Charles Grandison.

Si habet aliquot tanquam pabulum studii et doctrinae,
otiosa senectute nihil est jucundius. Cic.



London:
Printed for A. Millar, in The Strand; and
R. and G. Dodsley, in Pall-Mall.

M.DCC LIX.


Second Edition *nach* London *als eigene Zeile eingefügt.*

Dear Sir,

We confess the Follies of Youth without a Blush; not so, those of Age. owever, keep me a little in countenance by considering that Age wants musement more, tho' it || can justify them less, than the preceding periods 2
f life. How you may relish the Pastime here sent you, I know not. It miscellaneous in its Nature, somewhat licentious in its Conduct; and, erhaps, not over important in its End. However, I have endeavoured to nake some amends, by digressing into subjects more important, and more uitable to my season of life. A serious Thought standing single among nany of a lighter Nature, will sometimes strike the careless Wanderer after imusement only, with useful Awe: As monumental Marbles scattered in a vide Pleasure - Garden (and such there are) will call to Recollection those vho would never have sought it in a Churchyard-walk of mournful Yews. || 3

To One such Monument I may conduct you, in which is a hidden ustre, like the sepulchral Lamps of old; but not like them[1]) will This be xtinguished, but shine the brighter for being produced, after so long Conealment, into open Day.

You remember that your worthy Patron, and our common Friend, put ome Questions on the *Serious Drama*, at the same time when he desired ur Sentiments on *Original*, and on *Moral* Composition. Tho' I despair of reaking thro' the frozen Obstructions of Age, and Care's incumbent Cloud, nto that Flow of thought, and Brightness of expression, which such polite ubjects[2]) require; yet will I hazard some Conjectures on them. || 4

I begin with *Original* Composition; but,[3]) first, a few Thoughts on Comosition in general. Some are of Opinion, that its Growth, at present, is o luxuriant; and that the Press is overcharged. Overcharged, I think, it uld never be, if none were admitted, but such as brought their Imprimatur om *sound Understanding*, and the *Public Good*. Wit, indeed, however illiant, should not be permitted to gaze self-enamour'd on its useless Charms, that Fountain of Fame (if so I may call the Press), if Beauty is all that has to boast; but, like the first *Brutus*, it should sacrifice its most darg Offspring to the sacred interests of Virtue, and real Service of mankind.

This Restriction allowed, the more Composition the better. To || Men 5

---

[1]) those [2]) subjects so polite [3]) Composition; and the more llingly, as it seems an original subject to me, who have seen nothing therto written on it. But

of Letters, and Leisure, it is not only a noble Amusement, but a sweet I
fuge; it improves their Parts, and promotes their Peace: It opens a bac
door out of the Bustle of this busy, and idle world, into a delicious Gard
of Moral and Intellectual fruits and flowers; the Key of which is denied
the rest of mankind. When stung with idle Anxieties, or teazed with fru
less Impertinence, or yawning over insipid Diversions, then we perceive tl
Blessing of a letter'd recess. With what a Gust do we retire to our di
interested, and immortal Friends in our Closet, and find our minds, wh
applied to some favourite Theme, as naturally, and as easily quieted, ar
refreshed, as a peevish Child (and peevish Children are we all till we f
6 asleep) when laid to || the breast? Our Happiness no longer lives on Charit
nor bids fair for a fall, by leaning on that most precarious, and thorn
Pillow, another's Pleasure, for our repose. How independent of the wor
is he, who can daily find new Acquaintance, that at once entertain, ar
improve him, in the little World, the minute but fruitful Creation, of h
own mind?

These advantages *Composition* affords us, whether we write ourselv
or in more humble amusement peruse the Works of others. While we bust
thro' the thronged walks of public Life, it gives us a respite, at least, fro
Care; a pleasing Pause of refreshing Recollection. If the Country is o
7 Choice, or Fate, there it rescues us from *Sloth* and || *Sensuality*, which, lil
obscene vermin, are apt gradually to creep unperceived into the delightf
bowers of our retirement, and to poison all its sweets. Conscious guilt ro
the Rose of its scent, the Lilly of its lustre; and makes an *Eden* a defl
wered, and dismal scene.

Moreover, if we consider life's endless Evils, what can be more pruder
than to provide for consolation under them? A consolation under them tl
wisest of men have found in the pleasures of the Pen. Witness, amor
many more, *Thucydides*, *Xenophon*, *Tully*, *Ovid*, *Seneca*, *Pliny* the young
who says, *In uxoris infirmitate, et amicorum periculo, aut morte turbatus*,
8 *studia, unicum doloris levamentum, confugio.* And why not add to these
their modern Equals, *Rawleigh,*[1]) *Milton*, *Clarendon*, under the same shiel
unwounded by misfortune, and nobly smiling in distress?

Composition was a Cordial to These under the Frowns of Fortun
but Evils there are, which her Smiles cannot prevent, or cure. Among the
are the Languors of old Age. If those are held honourable, who in a har
benumbed by Time have grasped the just sword in defence of their Cou
try; shall they be less esteemed, whose unsteady Pen vibrates to the la
in the cause of Religion, of Virtue, of Learning? Both These are hap
in This, that by fixing their attention on objects most important, th
escape numberless little Anxieties, and that Tedium Vitae which hangs oft
9 so || heavy on its evening hours. May not This insinuate some Apology f
my spilling Ink, and spoiling Paper, so late in Life?

But there are, who write with vigor, and success, to the world's D
light, and their own Renown. These are the glorious fruits where Geni
prevails. The mind of a man of Genius is a fertile and pleasant fiel

[1]) Chaucer, Rawleigh, Bacon,

pleasant as *Elysium*, and fertile as *Tempe;* it enjoys a perpetual Spring.
Of that Spring, *Originals* are the fairest Flowers; *Imitations* are of quicker
growth, but fainter bloom. Imitations are of two kinds; one of Nature,
one of Authors: The first we call *Originals*, and confine the term *Imitation*
to the second. I shall not enter into the curious enquiry of what is, or is || 10
not, strictly speaking, Original, content with what all must allow, that some
Compositions are more so than others; and the more they are so, I say,
the better. *Originals* are, and ought to be, great Favourites, for they are
great Benefactors; they extend the Republic of Letters, and add a new
province to its dominion: Imitators only give us a sort of Duplicates of
what we had, possibly much better, before; increasing the mere Drug of
books, while all that makes them valuable, *Knowlege* and *Genius*, are at a
stand. The pen of an *Original* Writer, like *Armida's* wand, out of a barren
waste calls a blooming spring: Out of that blooming spring an *Imitator* is
a transplanter of Laurels, which sometimes die on removal, always languish
in a foreign soil. || 11

But suppose an *Imitator* to be most excellent (and such there are),
yet still he but nobly builds on another's foundation; his Debt is, at least,
equal to his Glory; which therefore, on the ballance, cannot be very great.
On the contrary, an *Original*, tho' but indifferent (its *Originality* being set
aside,) yet has something to boast; it is something to say with him in
Horace,

Meo sum Pauper in aere;

and to share ambition with no less than Caesar, who declared he had rather
be the First in a Village, than the Second at Rome.

Still farther: An *Imitator* shares his crown, if he has one, with the
chosen Object of his Imitation; an Original enjoys an undivided applause. || 12
An *Original* may be said to be of a *vegetable* nature; it rises spontane-
ously, from the vital root of Genius; it *grows*, it is not *made: Imitations*
are often a sort of *Manufacture* wrought up by those *Mechanics*, *Art*, and
Labour, out of preexistent materials not their own.

Again: We read *Imitation* with somewhat of his languor, who listens
to a twice-told tale: Our spirits rouze at an *Original;* that is a perfect
stranger, and all throng to learn what news from a foreign land: And tho'
it comes, like an *Indian* Prince, adorned with feathers only, having little
of weight; yet of our attention it will rob the more Solid, if not equally
New: Thus every Telescope is lifted at a new discovered star; it makes a
hundred || Astronomers in a moment, and denies equal notice to the sun. But 13
if an *Original*, by being as excellent, as new, adds admiration to surprize,
then are we at the Writer's mercy; on the strong wing of his Imagination,
we are snatched from *Britain* to *Italy*, from Climate to Climate, from Plea-
sure to Pleasure; we have no Home, no Thought, of our own; till the
Magician drops his *Pen:* And then falling down into ourselves, we awake
to flat Realities, lamenting the change, like the Beggar who dreamt himself
a Prince.

It is with Thoughts, as it is with Words; and with both, as with Men;
they may grow old and die. Words tarnished, by passing thro' the mouths

14 of the Vulgar, are laid || aside as inelegant, and obsolete. So Thoughts, when
become too common, should lose their Currency; and we should send new
metal to the Mint, that is, new meaning to the Press. The Division of
tongues at *Babel* did not more effectually debar men from *making them-
selves a name* (as the Scripture speaks,) than the too great Concurrence, or
Union of tongues will do for ever. We may as well grow good by another's
Virtue, or fat by another's Food, as famous by another's Thought. The
world will pay its Debt of Praise but once; and instead of applauding,
explode a second Demand, as a Cheat.

If it is said, that most of the *Latin* Classics, and all the *Greek*, except,
15 perhaps, *Homer*, *Pindar*, || and *Anacreon*, are in the number of Imitators, yet
receive our highest applause; our answer is, That They, tho' not *real*, are
accidental Originals; the works they imitated, few excepted, are lost: They,
on their Fathers' Decease, enter, as lawful Heirs, on their Estates in Fame:
The Fathers of our Copyists are still in possession; and secured in it, in
spite of *Goths*, and Flames, by the perpetuating power of the Press. Very
late must a modern *Imitator's* Fame arrive, if it waits for their Decease.

An Original enters early upon Reputation: *Fame*, fond of new Glories,
sounds her Trumpet in Triumph at its birth; and yet how few are awaken'd
16 by it into the noble ambition of like attempts? Ambition || is sometimes no
Vice in life; it is always a Virtue in Composition. High in the towering
Alps is the Fountain of the *Po;* high in Fame, and in Antiquity, is
the Fountain of an *Imitator's* Undertaking; but the River, and the
Imitation, humbly creep along the Vale. So few are our *Originals*, that, if
all other books were to be burnt, the letter'd World would resemble some
Metropolis in flames, where a few incombustible buildings, a Fortress, Temple
or Tower, lift their Heads, in melancholy Grandeur, amid the mighty ruin.
Compared with this Conflagration, old *Omar* lighted up but a small Bonfire
when he heated the baths of the Barbarians, for eight months together
17 with the famed *Alexandrian* Library's inestimable spoils, that || no profane
book might obstruct the triumphant progress of his holy *Alcoran* round the
Globe.

But why are *Originals* so few? not because the Writers' harvest is
over, the great Reapers of Antiquity having left nothing to be gleaned after
them; nor because the human mind's teeming time is past, or because it is
incapable of putting forth unprecedented births; but because illustrious
Examples *engross*, *prejudice*, and *intimidate*. They *engross* our attention,
and so prevent a due inspection of ourselves; they *prejudice* our Judgment
in favour of their abilities, and so lessen the sense of our own; and they
intimidate us with the splendor of their Renown, and thus under Diffidence
18 bury our strength. Nature's Impossibilities, || and those of Diffidence, lie wide
asunder.

Let it not be suspected, that I would weakly insinuate any thing in
favour of the Moderns, as compared with antient Authors; no, I am lamenting their great Inferiority. But I think it is no necessary Inferiority; that
it is not from divine Destination, but from some cause far beneath the moon[1]):

[1]) *Als Anmerkung:* Enquiry into the Life of Homer, p. 76.

I think that human Souls, thro' all periods, are equal; that due care, and
exertion, would set us nearer our immortal Predecessors than we are at
present; and he who questions and confutes this, will show abilities not a
little tending toward a proof of that Equality, which he denies.

After all, the first Ancients had no || merit in being *Originals*: They 19
could not be *Imitators*. Modern Writers have a *Choice* to make; and there-
fore have a Merit in their power. They may soar in the Regions of *Liberty*,
or move in the soft Fetters of easy *Imitation;* and *Imitation* has as many
plausible Reasons to urge, as *Pleasure* had to offer to *Hercules*. Hercules
made the Choice of an Hero, and *so* became immortal.

Yet let not Assertors of Classic Excellence imagine, that I deny the
Tribute it so well deserves. He that admires not antient Authors, betrays
a secret he would conceal, and tells the world, that he does not understand
them. Let us be as far from neglecting, as from copying, their admirable
Compositions: Sacred || be their Rights, and inviolable their Fame. Let our 20
Understandings feed on theirs; they afford the noblest nourishment: But
let them nourish, not annihilate, our own. When we read, let our Imagi-
nation kindle at their Charms; when we write, let our Judgment shut them
out of our Thoughts; treat even *Homer* himself, as his royal Admirer was
treated by the Cynic; bid him stand aside, nor shade our Composition from
the beams of our own Genius; for nothing *Original* can rise, nothing Im-
mortal can ripen, in any other Sun

Must we then, you say, not imitate antient Authors? Imitate them,
by all means; but imitate aright. He that imitates the divine *Iliad* does
not imitate *Homer;* but he who || takes the same method, which *Homer* took, 21
for arriving at a capacity of accomplishing a work so great. Tread in his
steps to the sole Fountain of Immortality; drink where he drank, at the
true Helicon, that is, at the breast of Nature: Imitate; but imitate not
the *Composition*, but the *Man*. For may not this Paradox pass into a Maxim?
viz. „The less we copy the renowned Antients, we shall resemble them
the more.“

But possibly you may reply, that you must either imitate *Homer*, or
depart from Nature. Not so: For suppose You was to change place, in time,
with *Homer;* then, if you write naturally, you might as well charge *Homer*
with an imitation of you. Can you be said to imitate *Homer* || for writing 22
so, as you would have written, if *Homer* had never been? As far as a re-
gard to Nature, and sound Sense, will permit a Departure from your great
Predecessors: so far, ambitiously, depart from them; the farther from them
in *Similitude*, the nearer are you to them in *Excellence;* you rise by it
into an *Original;* become a noble Collateral, not an humble Descendant from
them. Let us build our Compositions with the Spirit, and in the Taste, of
the Antients; but not with their Materials: Thus will they resemble the
structures of *Pericles* at *Athens*, which *Plutarch* commends for having had
an air of Antiquity as soon as they were built. All Eminence, and Distinc-
tion, lies out of the beaten road; Excursion, and Deviation, are necessary || 23
to find it; and the more remote your Path from the Highway, the more
reputable; if, like poor *Gulliver* (of whom anon) you fall not into a Ditch.
in your way to Glory.

What glory to come near, what glory to reach, what glory (presumptuo thought!) to surpass, our Predecessors? And is that then in Nature absolutel impossible? Or is it not, rather, contrary to Nature to fail in it? Nature herse sets the Ladder, all wanting is our ambition to climb. For by the bount of Nature we are as strong as our Predecessors; and by the favour of Tim (which is but another Round in Nature's Scale) we stand on higher grounc As to the *First,* were *they* more than men? Or are *we* less? Are not ou
24 minds cast in the same mould || with those before the Flood? The flood affecte Matter, Mind escaped. As to the *Second;* tho' we are Moderns, the World i an Antient; more antient far, than when they filled it with their Fame, whon we most admire.[1]) Have we not their Beauties, as stars, to guide; their Defect as rocks, to be shunn'd; the Judgment of Ages on both, as a chart to conduc and a sure helm to steer us in our passage to greater Perfection than Theirs And shall we be stopt in our rival pretensions to Fame by this just Reproof

Stat contra, dicitque tibi tua Pagina,
Fur es. *Mart.*

It is by a sort of noble Contagion, from a general familiarity with thei
25 Writings, and not by any particular sordid Theft, that we can be the better for those who went before us. Hope we, from Plagiarism, any Dominion i Literature; as that of Rome arose from a nest of Thieves?

Rome was a powerful Ally to many States; antient Authors are ou powerful Allies; but we must take heed, that they do not succour, till the enslave, after the manner of *Rome.* Too formidable an Idea of their Superiority like a Spectre, would fright us out of a proper use of our Wits; and dwa our Understanding, by making a Giant of theirs. Too great Awe for the lays Genius under restraint, and denies it that free scope, that full elbow-room which is requisite for striking its most masterly strokes. Genius is a Maste
26 workman. Learning is but an Instrument; and an Instrument, tho' most valuable, yet not always indispensable. Heaven will not admit of a Partne in the accomplishment of some favourite Spirits; but rejecting all huma means, assumes the whole glory to itself. Have not some, tho' not fame for Erudition, *so* written, as almost to persuade us, that they shone brighte and soared higher, for escaping the boasted aid of that proud Ally?

Nor is it strange; for what, for the most part, mean we by Genius, bu the Power of accomplishing great things without the means generally repute necessary to that end? A *Genius* differs from a *good Understanding,* as Magician from a good Architect; *that* raises his structure by means invisible
27 *This* by the skilful use of common tools. Hence || Genius has ever been suppose to partake of something Divine. *Nemo unquam vir magnus fuit, sine aliqu afflatu Divino.*

Learning, destitute of this superior Aid, is fond, and proud, of what ha cost it much pains; is a great Lover of Rules, and Boaster of famed Example As Beauties less perfect, who owe half their Charms to cautious Art, she inveighs against natural unstudied Graces, and small harmless Indecorum and sets rigid Bounds to that Liberty, to which Genius often owes its suprem

[1]) they, whom we most admire, filled it with their Fame. [2]) learnin

Glory; but the No-Genius its frequent Ruin. For unprescribed Beauties, and unexampled Excellence, which are Characteristics of *Genius*, lie without the Pale of *Learning's Authorities*, and Laws; || which Pale, Genius must leap to 28
come at them: But by that Leap, if Genius is wanting, we break our Necks; we lose that little credit, which possibly we might have enjoyed before. For Rules, like Crutches, are a needful Aid to the Lame, tho' an Impediment to the Strong. A Homer casts them away; and, like his *Achilles*,

Jura negat sibi nata, nihil non arrogat,

by native force of mind. There is something in Poetry beyond Prosereason; there are Mysteries in it not to be explained, but admired; which render mere Prose-men Infidels to their Divinity. And here pardon a second Paradox; *viz.* '*Genius* often then deserves most to be praised, when it is most sure to be condemned; that is, when its Excellence, || from mounting high, to weak 29
eyes is quite out of sight'.

If I might speak farther of Learning, and Genius, I would compare Genius to Virtue, and Learning to Riches. As Riches are most wanted where there is least Virtue; so Learning where there is least Genius. As Virtue without much Riches can give Happiness, so Genius without much Learning can give Renown. As it is said in *Terence*, *Pecuniam negligere interdum maximum est Lucrum;* so to neglect of Learning, Genius sometimes owes its greater glory. Genius, therefore, leaves but the second place, among men of letters, to the Learned. It is their Merit, and Ambition, to fling light on the works of Genius, and point out its Charms. We most justly reverence || 30
their informing Radius for that favour; but we must much more admire the radiant Stars pointed out by them.

A Star of the first magnitude among the Moderns was *Shakespeare;* among the Antients, *Pindar;* who (as *Vossius* tells us) boasted of his No-learning, calling himself the Eagle, for his Flight above it. And such Genii as these may, indeed, have much reliance on their own native powers. For Genius may be compared to the Body's natural Strength;[1]) Learning to the superinduced Accoutrements of Arms: if the First is equal to the proposed exploit, the Latter rather encumbers, than assists; rather retards, than promotes, the Victory. *Sacer nobis inest Deus*, says *Seneca*. With regard || to the Moral 31
world, *Conscience*, with regard te the Intellectual, *Genius*, is that God within. Genius can set us right in Composition, without the Rules of the Learned; as Conscience sets us right in life, without the Laws of the Land: *This,* singly, can make us Good, as Men; *That,* singly, as Writers, can sometimes make us Great.

I say, sometimes, because there is a Genius, which stands in need of Learning to make it shine. Of Genius there are two species, an Earlier, and a Later; or call them *Infantine*, and *Adult*. An Adult Genius comes out of Nature's hand, as *Pallas* out of *Jove's* head, at full growth, and mature: Shakespeare's Genius was of this kind: On the contrary, *Swift* stumbled at the threshold, and set out || for Distinction on feeble knees: His was an Infantine 32
Genius; a Genius, which, like other Infants, must be nursed, and educated,

---

[1]) to the natural strength of the body

or it will come to nought. **Learning is its Nurse, and Tutor; but this Nu**
may overlay with an indigested Load, which smothers common sense; a
this Tutor may mislead, with pedantic Prejudice, which vitiates the b
understanding: As too great admirers of the Fathers of the Church ha
sometimes set up their Authority against the true Sense of Scripture;
too great admirers of the Classical Fathers have sometimes set up their Auth
rity, or Example, against Reason.

Neve minor, neu sit quinto productior actu Fabula. So says *Hora*
33 so says antient Example. || But Reason has not subscribed. I know but o
book that can justify our implicit acquiescence in it.[1])

But superstition[2]) set aside, the Classics are for ever our rightful, a
revered Masters in *Composition*; and our understandings bow before the
But when? When a master is wanted; which, sometimes, (as I have show
is not the case. Some are Pupils of nature only, nor go farther to scho
From such we reap often a double advantage: they not only rival the rep
tation of the great antient authors, but also reduce the number of me
ones among the moderns. For when they enter on subjects which have be
in former hands, such is their Superiority, that, like a tenth Wave, th
34 overwhelm, and || bury in oblivion all that went before: And thus not on
enrich and adorn, but remove a load, and lessen the labour, of the letter'd wor

'But, you say, since *Originals* can arise from Genius only, and sin
Genius is so very rare, it is scarce worth while to labour a point so mu
from which we can reasonably expect so little.' To show that Genius is n
so very rare as you imagine, I shall point out strong instances of it, in a
distant quarter from that mentioned above. The minds of the Schoolm
were almost as much cloistered as their bodies; they had but little learni
and few books; yet may the most learned be struck with some astonishme
35 at their so singular || natural sagacity, and most exquisite edge of thoug
Who would expect to find *Pindar* and *Scotus, Shakespear* and *Aquinas,*
the same Party? Both equally shew an original, unindebted, energy; t
Vigor igneus, and *Coelestis origo* burns in both; and leaves us in doubt i
Genius is more evident in the sublime flights and beauteous flowers of poet
or in the profound penetrations, and marvelously keen and minute distinctio
called the Thorns of the schools. There might have been more able Cons
called from the plough, than ever arrived at that honour: Many a Geni
probably, there has been, which could neither write, nor read. So that Geni
36 that supreme Lustre of literature, is less rare than you conceive. ||

By the praise of Genius we detract not from Learning; we detract n
from the value of Gold, by saying that Diamond has greater still. He w
disregards Learning, shows that he wants its aid; and he that overvalues
shows that its aid has done him harm. Overvalued indeed it cannot be,
Genius, as to *Composition,* is valued more. Learning we thank, Genius
revere; That gives us pleasure, This gives us rapture; That informs, Th

---

[1]) it: And (by the way) on that book a noble disdain of undue deferen
to prior opinion has lately cast a new and inestimable light. [2]) for o
predecessors [3]) whether

inspires; and is itself inspired; for Genius is from Heaven, Learning from
man: *This* sets us above the low, and illiterate; *That*, above the learned,
and polite. Learning is borrowed knowlege; Genius is knowlege innate, and
quite our own. Therefore, as Bacon observes, it may take a nobler name,
and be called Wisdom; || in which sense of wisdom, some are born wise. 37

But here a caution is necessary against the most fatal of errors in those
Automaths, those self-taught Philosophers of our age, who set up Genius, and
often, mere *fancied* Genius, not only above human Learning, but divine Truth.
I have called Genius wisdom; but let it be remembered, that in the most
renowned ages of the most refined Heathen wisdom (and theirs is not
Christian) '*the world by wisdom knew not God, and it pleased God by the
foolishness of preaching to save those that believed*'. In the Fairyland of
Fancy, Genius may wander wild; there it has a creative power, and may
reign arbitrarily over its own empire of Chimeras. The wide field || of Nature 38
also lies open before it, where it may range unconfined, make what disco-
veries it can, and sport with its infinite objects uncontrouled, as far as
visible nature extends, painting them as wantonly as it will: But what
painter of the most unbounded and exalted Genius can give us the true
portrait of a Seraph? He can give us only what by his own, or others
eyes, has been seen; though that indeed infinitely compounded, raised, bur-
lesqued, dishonoured, or adorned: In like manner, who can give us divine
Truth unrevealed? Much less should any presume to set aside divine Truth
when revealed, as incongruous to their own Sagacities. — Is this too serious
for my subject? I shall be more so before I close. || 39

Having put in a Caveat against the most fatal of errors, from the too
great indulgence of Genius, return we now to that too great suppression
of it, which is detrimental to Composition; and endeavour to rescue the
writer, as well as the man. I have said, that some are born Wise; but
they, like those that are born Rich, by neglecting the cultivation and
produce of their own Possessions, and by running in debt, may be beggared
at last; and lose their reputations, as younger brothers estates, not by being
born with less abilities than the rich heir, but at too late an hour.

Many a great man has been lost to himself, and the Publick, purely
because great ones were born before him. *Hermias* in his collections on
Homer's || blindness, says that Homer requesting the Gods to grant him a 40
sight of *Achilles*, that Hero rose, but in armour so bright, that it struck
Homer blind with the blaze. Let not the blaze of even *Homer's* Muse
darken us to the discernment of our own Powers; which may possibly set
us above the rank of *Imitators;* who, though most excellent, and even
immortal (as some of them are) yet are still but *Dii minorum gentium*, nor
can expect the largest share of incense, the greatest profusion of praise, on
their secondary altars.

But farther still; a spirit of *Imitation* hath many ill effects; I shall
confine myself to three. *First*, It deprives the liberal and politer arts of
an advantage which the mechanic enjoy: || In these, men are ever endeavouring 41
to go beyond their Predecessors; in the former, to follow them. And since
copies surpass not their *Originals*, as streams rise not higher than their
spring, rarely so high; hence, while arts Mechanic are in perpetual progress,

and increase, the Liberal are in retrogradation, and decay. *These* resemble Pyramids, are broad at bottom, but lessen exceedingly as they rise; *Those* resemble Rivers which, from a small fountain-head, are spreading ever wider, and wider, as they run. Hence it is evident, that different portions of understanding are not (as some imagine) allotted to different periods of time; for we see, in the same period, understanding rising in one set
42 of artists, and declining in another. Therefore Nature stands absolved, || and the inferiority of our Composition[1]) must be charged on ourselves.

Nay, so far are we from complying with a necessity, which Nature lays us under, that, *Secondly*, by a spirit of *Imitation* we counteract Nature, and thwart her design. She brings us into the world all *Originals:* No two faces, no two minds, are just alike; but all bear Nature's evident mark of Separation on them. Born *Originals,* how comes it to pass that we die *Copies?* That medling[2]) Ape *Imitation*, as soon as we come to years of *Indiscretion* (so let me speak), snatches the Pen, and blots out nature's mark of Separation, cancels her kind intention, destroys all mental Individuality;
43 the letter'd world no longer consists || of Singulars, it is a Medly, a Mass; and a hundred books, at bottom, are but One. Why are Monkies such masters of mimickry? Why receive they such a talent at imitation? Is it not as the *Spartan* slaves received a licence for ebriety; that their Betters might be ashamed of it?

The *Third* fault to be found with a spirit of *Imitation* is, that with great incongruity it makes us Poor, and Proud; makes us think little, and write much; gives us huge folios, which are little better than more reputable cushions to promote our repose. Have not some sevenfold volumes put us in mind of *Ovid's* sevenfold channels of the *Nile* at the conflagration,

Ostia septem
Pulverulenta vacant septem sine flumine Valles.

44 Such || leaden labours are like *Lycurgus's* iron money, which was so much less in value, than in bulk, that it required Barns for Strong-boxes, and a yoke of oxen to draw five hundred pounds.

But notwithstanding these disadvantages of *Imitation,* imitation must be the lot (and often an honourable lot it is) of most writers. If there is a famine of *Invention* in the land, like *Joseph's* brethren, we must travel far for food; we must visit the remote, and rich, Antients; but an inventive Genius may safely stay at home; that, like the Widow's cruse, is divinely replenished from within; and affords us a miraculous delight. Whether our own Genius be such, or not, we diligently should inquire; that we may
45 not go a begging with || gold in our purse. For there is a Mine in man, which must be deeply dug ere we can conjecture its contents. Another often sees that in us, which we see not ourselves; and may there not be that in us which is unseen by both? That there may, Chance often discovers, either by a luckily chosen Theme, or a mighty Premium, or an absolute Necessity of exertion, or a noble stroke of Emulation from another's Glory; as that on *Thucydides* from hearing *Herodotus* repeat part of his

[1]) our inferiority in Composition [2]) meddling

History at the *Olympic* Games: Had there been no *Herodotus,* there might have been no *Thucydides*, and the world's admiration might have begun at *Livy* for excellence in that province of the pen. *Demosthenes* had the same stimulation on hearing *Callistratus;* or *Tully* might have been the || 46
first of consummate renown at the bar.

Quite clear of the dispute concerning *antient and modern Learning*, we speak not of Performance, but Powers. The modern powers are equal to those before them; modern performance in general is deplorably short. How great are the names just mentioned? Yet who will dare affirm, that as great may not rise up in some future, or even in the present age? Reasons there are why talents may not *appear*, none why they may not *exist*, as much in one period as another. An Evocation of vegetable fruits depends on rain, air, and sun; an Evocation of the fruits of Genius no less depends
on Externals. What a marvellous crop bore it in *Greece,* and || *Rome?* And 47
what a marvellous sunshine did it there enjoy? What encouragement from the nature of their governments, and the spirit of their people? *Virgil* and *Horace* owed their divine talents to Heaven; their immortal works, to men; thank *Maecenas*, and *Augustus* for them. Had it not been for these, the Genius of those poets had lain buried in their ashes. *Athens* expended on her Theatre, Painting, Sculpture, and Architecture, a tax levied for the support of a war. *Caesar* dropt his papers when *Tully* spoke; and *Philip* trembled at the voice of Demosthenes: And has there shone[1] but one *Tully*, one *Demosthenes*, in so long a course of years? The powerful eloquence
of them both in one stream, should never bear me down into the melancholy || 48
persuasion, that several have not been born, though they have not emerged. The sun as much exists in a cloudy day, as in a clear; it is outward, accidental circumstances that with regard to Genius either in nation, or age,

Collectas fugat nubes, solemque reducit. Virg.

As great, perhaps, greater than those mentioned (presumptuous as it may sound) may, possibly, arise; for who hath fathomed the mind of man? Its bounds are as unknown, as those of the creation; since the birth of which, perhaps, not One has so far exerted, as not to leave his Possibilities beyond his Attainments, his Powers beyond his Exploits. Forming our judgments, altogether by what has been done, without knowing, or at all inquiring,
what *possibly* || *might* have been done, we naturally enough fall into too mean 49
an opinion of the human mind. If a sketch of the divine Iliad before *Homer* wrote, had been given to mankind, by some superior being, or otherwise, its execution would, probably, have appeared beyond the power of man. Now, to surpass it, we think impossible. As the First of these opinions would evidently have been a mistake, why may not the Second be so too? Both are founded on the same bottom; on our ignorance of the possible dimensions of the mind of man.

Nor are we only ignorant of the dimensions of the human mind in general, but even of our own. That a Man may be scarce less ignorant of
his own powers, than an Oyster of || its pearl, or a Rock of its diamond; 50

---

[1]) arisen

that he may posses dormant. unsuspected abilities, till awakened by loud calls, or stung up by striking emergencies; is evident from the sudden eruption of some men, out of perfect obscurity, into publick admiration, on the strong impulse of some animating occasion; not more to the world's great surprize, than their own. Few authors of distinction but have experienced something of this nature, at the first beamings of their yet unsuspected Genius on their hitherto dark Composition: The writer starts at it, as at a lucid Meteor in the night; is much surprized; can scarce believe it true.
51 During his happy confusion, it may be said to him, as to Eve at the Lake,

What there thou seest, fair creature! is thyself. *Milt.*

Genius, in this view, is like a dear Friend in our company under disguise; who, while we are lamenting his absence, drops his mask, striking us, at once, with equal surprize and joy. This sensation, which I speak of in a writer, might favour, and so promote, the fable of poetic Inspiration: A Poet of a strong imagination, and stronger vanity, on feeling it, might naturally enough realize the world's mere compliment, and think himself truly inspired. Which is not improbable; for Enthusiasts of all kinds do no less.

Since it is plain that men may be strangers to their own abilities; and
52 by || thinking meanly of them without just cause, may possibly lose a name, perhaps, a name immortal; I would find some means to prevent these Evils. Whatever promotes Virtue, promotes something more, and carries its good influence beyond the *moral* man: To prevent these evils, I borrow two golden rules from *Ethics*, which are no less golden in *Composition*, than in life. 1) *Know thyself*; 2)dly. *Reverence thyself.* I design to repay Ethics in a future Letter, by two rules from Rhetoric for its service.

1st. *Know thyself.* Of ourselves it may be said, as Martial says of a bad neighbour,

53 *Nil tam prope, proculque nobis.* ||

Therefore dive deep into thy bosom; learn the depth, extent, biass, and full fort of thy mind; contract full intimacy with the Stranger within thee; excite, and cherish every spark of Intellectual light and heat, however smothered under former negligence, or scattered through the dull, dark mass of common thoughts; and collecting them into a body, let thy Genius rise (if a Genius thou hast) as the sun from Chaos; and if I should then say, like an *Indian*, *worship it*, (though too bold) yet should I say little more than my second rule enjoins, (viz.) *Reverence thyself.*

That is, let not great Examples, or Authorities, browbeat thy Reason into too great a diffidence of thyself: Thyself so reverence as to prefer the
54 native growth of thy own mind || to the richest import from abroad; such borrowed riches make us poor. The man who thus reverences himself, will soon find the world's reverence to follow his own. His works will stand distinguished; his the sole Property of them; which Property alone can confer the noble title of an *Author;* that is, of one who (to speak accurately) *thinks*, and *composes;* while other invaders of the Press, how voluminous, and learned soever, (with due respect be it spoken) only *read*, and *write*.

This is the difference between those two Luminaries in Literature, the well-accomplished Scholar, and the divinely-inspired Enthusiast; the First is, as

the bright morning-star; the Second, as the rising sun. The writer who neglects those two rules above || will never stand alone; he makes one of a 55
group, and thinks in wretched unanimity with the throng: Incumbered with the notions of others, and impoverished by their abundance, he conceives not the least embryo of new thought; opens not the least vista thro' the gloom of ordinary writers, into the bright walks of rare Imagination, and singular Design; while the true Genius is crossing all publick roads into fresh untrodden ground; he, up to the knees in Antiquity, is treading the sacred footsteps of great examples, with the blind veneration of a bigot saluting the papal toe; comfortably hoping full absolution for the sins of his own understanding, from the powerful charm of touching his idol's Infallibility.

Such meanness of mind, such prostration of our own powers, proceeds || 56
from too great admiration of others. Admiration has, generally, a degree of two very bad ingredients in it; of Ignorance, and of Fear; and does mischief in Composition, and in Life. Proud as the world is, there is more superiority in it *given,* than *assumed:* And its Grandees of all Kinds owe more of their elevation to the Littleness of others minds, than to the Greatness of their own. Were not prostrate spirits their voluntary pedestals, the figure they make among mankind would not stand so high. *Imitators* and *Translaters* are somewhat of the pedestal-kind, and sometimes rather raise their *Original's* reputation. by showing him to be by them inimitable, than their own. Homer has been || translated into most languages; Aelian 57
tells us, that the *Indians* (hopeful tutors!) have taught him to speak their tongue. What expect we from them? Not *Homer's Achilles*, but something, which, like *Patroclus*, assumes his name, and, at its peril, appears in his stead; nor expect we *Homer's Ulysses*, gloriously bursting out of his cloud into royal grandeur, but an *Ulysses* under disguise, and a beggar to the last. Such is that inimitable Father of poetry, and Oracle of all the wise whom *Lycurgus* transcribed; and for an annual publick recital of whose works *Solon* enacted a law; that it is much to be feared, that his so numerous translations are but as the publish'd testimonials of so many nations, and ages, that this author so divine is untranslated still. || 58

But here,

Cynthius aurem vellit. — *Virg.*

and demands justice for his favourite, and ours. Great things he has done; but he might have done greater. What a fall is it from Homer's numbers, free as air, lofty, and harmonious as the spheres, into childish shackles, and tinkling sounds! But, in his fall, he is still great —

Nor appears
Less than Archangel ruin'd, and the excess
Of glory obscur'd. — *Milt.*

Had *Milton* never wrote, *Pope* had been less to blame; But when in *Milton's* Genius, *Homer*, as it were, personally rose to forbid *Britons* doing him that ignoble wrong, it is less || pardonable, by that *effeminate* decoration, 59
to put *Achilles* in petticoats a second time: How much nobler had it been,

if his numbers had rolled on in full flow, through the various modulations of *masculine* melody, into those grandeurs of solemn sound, which are indispensably demanded by the native dignity of Heroick song? How much nobler, if he had resisted the temptation of that Gothic Daemon, which modern Poesy tasting, became mortal? O how unlike the deathless, divine harmony of three great names (how justly join'd!), of *Milton*, *Greece*, and *Rome?* His Verse, but for this little speck of mortality, in its extreme parts, as his Hero had in his Heel; like him, had been invulnerable, and
60 immortal. But, unfortunately, *that* was undipt in *Helicon;* || as *this*, in *Styx*. Harmony as well as Eloquence is essential to poesy; and a murder of his Musick is putting half *Homer* to death. *Blank* is a term of diminution; what we mean by blank verse, is verse unfallen, uncurst; verse reclaim'd, reinthron'd in the *true language of the Gods;* who never thunder'd, nor suffer'd their *Homer* to thunder, in Rhime; and therefore, I beg you, my Friend, to crown it with some nobler term; nor let the greatness of the thing lie under the defamation of such a name.

But supposing *Pope's Iliad* to have been perfect in its kind; yet it is a *Translation* still; which differs as much from an *Original*, as the moon
61 from the sun. ||

— *Phoeben alieno jusserat igne*
Impleri, solemque suo. *Claud.*

But, as nothing is more easy than to write originally wrong; Originals are not here recommended, but under the strong guard of my first rule — *know thyself*. *Lucian*, who was an Original, neglected not this rule, if we may judge by his reply to one who took some freedom with him. He was, at first, an apprentice to a Statuary; and when he was reflected on as such, by being called *Prometheus*, he replied, 'I am indeed the Inventor of new work, the model of which I owe to none; and, if I do not execute it well,
62 I deserve to be torne by twelve Vulturs, instead of one.' ||

If so, O *Gulliver!* dost thou not shudder at thy brother *Lucian's* Vulturs hovering o'er thee? Shudder on! they cannot shock thee more, than Decency has been shock'd by thee. How have thy *Houyhnhunms* thrown thy judgment from its seat, and laid thy imagination in the mire? In what ordure hast thou dipt thy pencil? What a monster hast thou made of the

— *Human face Divine?* *Milt.*

This writer has so satirised human nature, as to give a demonstration in himself, that it deserves to be satirised. But, say his wholesale admirers, Few could *so* have written; true, and Fewer *would*. If it required great abilities to commit the fault, greater still would have saved him from it.
63 But whence arise such warm advocates for such a || performance? From hence, (viz.) before a character is established, Merit makes Fame; afterwards fame makes merit. *Swift* is not commended for this piece, but this piece for *Swift*. He has given us some beauties which deserve all our praise; and our comfort is, that his faults will not become common; for none can be guilty of them, but who have Wit as well as Reputation to spare. His Wit had been less wild, if his Temper had not jostled his Judgment. If

his favourite *Houyhnhunms* could write, and *Swift* had been one of them, every Horse with him would have been an Ass, and he would have written a panegyrick on mankind, saddling with much reproach the present heroes of his pen: On the contrary, being born amongst men, and, of consequence, piqued by || many, and peevish at more, he has blasphemed a nature little 64
lower than that of Angels, and assumed by far higher than they: But surely the contempt of the world is not a greater virtue, than the contempt of mankind is a vice. Therefore I wonder that, though forborn by others, the laughter-loving *Swift*, was not reproved by the venerable Dean, who could sometimes be very grave.

For I remember, as I and others were taking with him an evening's walk, about a mile out of *Dublin*, he stopt short; we passed on; but perceiving that he did not follow us, I went back; and found him fixed as a statue, and earnestly gazing upward at a noble elm, which in its uppermost branches was much withered, and decayed. Pointing at it, || he said, 'I shall be like that tree, I shall die at top'. As in 65
this he seemed to prophecy like the Sybils; if, like one of them, he had burnt part of his works, especially this blasted branch of a noble Genius, like her too, he might have risen in his demand for the rest.

Would not his friend *Pope* have succeeded better in an *original* attempt? Talents untried are talents unknown. All that I know, is, that, contrary to these sentiments, he was not only an avowed professor of Imitation, but a zealous recommender of it also. Nor could he recommend any thing better, except Emulation, to those who write. One of these all writers must call to their aid; but aids they are of unequal repute. Imitation is inferiority confessed; || 66
Emulation is superiority contested, or denied; Imitation is servile, Emulation generous; that fetters, this fires; That may give a name, This, a name immortal: This made *Athens* to succeeding ages the rule of taste, and the standard of perfection. Her men of Genius struck fire against each other; and kindled, by conflict, into glories no[1]) time shall extinguish. We thank *Eschylus* for *Sophocles;* and *Parrhasius* for *Zeuxis; Emulation*, for both. That bids us fly the general fault of *Imitators;* bids us not be struck with the loud report of former fame, as with a Knell, which damps the spirits; but, as with a Trumpet, which inspires ardour to rival the renown'd. Emulation exhorts us, instead of learning our discipline for ever, like raw troops, || under 67
antient leaders in composition, to put those laurel'd veterans in some hazard of losing their superior posts in glory.

Such is Emulation's high-spirited advice, such her immortalizing call. *Pope* would not hear, pre-engaged with Imitation, which blessed him with all her charms. He chose rather, with his namesake of *Greece*, to triumph in the old world, than to look out for a new. His taste partook the error of his Religion; it denied not worship to Saints and Angels; that is, to writers, who, canonized for ages, have received their apotheosis from established and universal fame. True Poesy, like true Religion, abhors idolatry; and though it honours the memory of the exemplary, and takes them willingly || (yet cautiously) as guides in the way to glory; real, though 68

[1]) which no

unexampled, excellence is its only aim; nor looks it for any inspiration less than divine.

Though *Pope's* noble Muse may boast her illustrious descent from *Homer, Virgil, Horace*, yet is an Original author more nobly born. As *Tacitus* says of *Curtius Rufus*, an *Original* author is born of himself, is his own progenitor, and will probably propagate a numerous offspring of Imitators, to eternize his glory; while mule-like Imitators, die without issue. Therefore, tho' we stand much obliged for his giving us an *Homer*, yet had he doubled our obligation, by giving us — a *Pope*. Had he a strong
69 Imagination, and the true Sublime? That granted, || we might have had two *Homers* instead of one, if longer had been his life; for I heard the dying swan talk over an Epic plan a few weeks before his decease.

Bacon, under the shadow of whose great name I would shelter my present attempt in favour of *Originals*, says, 'Men seem not to know their own stock, and abilities; but fancy their possessions to be greater, and their abilities less, than they really are'. Which is, in effect, saying: 'That we ought to exert more than we do; and that, on exertion, our probability of success is greater than we conceive'.

70 Nor have I *Bacon's* opinion only, but his assistance too, on my side. || His mighty mind travelled round the intellectual world; and, with a more than eagle's eye, saw, and has pointed out blank spaces, or dark spots in it, on which the human mind never shone: Some of these have been enlightened since; some are benighted still.

Moreover, so boundless are the bold excursions of the human mind, that in the vast void beyond real existence, it can call forth shadowy beings, and unknown worlds, as numerous, as bright, and, perhaps, as lasting, as the stars; such quite-original beauties we may call Paradisaical,

Natos sine semine flores. *Ovid.*

71 When such an ample area for renowned adventure in *original* attempts || lies before us, shall we be as mere leaden pipes, conveying to the present age small streams of excellence from its grand reservoir in antiquity; and those too, perhaps, mudded in the pass? *Originals* shine, like comets; have no peer in their path; are rival'd by none, and the gaze of all: All other compositions (if they shine at all) shine in clusters; like the stars in the galaxy; where, like bad neighbours, all suffer from all; each particular being diminished, and almost lost in the throng.

If thoughts of this nature prevailed; if Antients and Moderns were no longer considered as masters and pupils, but as hard-match'd rivals for renown; then moderns, by the longevity of their labours, might, one day,
72 become antients themselves: || And old Time, that best weigher of merits, to keep his balance even, might have the golden weight of an Augustan age in both his scales: Or rather our scale might descend; and antiquity's (as a modern match for it strongly speaks) might *kick the beam*.

And why not? For, consider, *since* an impartial Providence scatters talents indifferently, as thro' all orders of persons, so thro' all periods of time; *since*, a marvelous light, unenjoy'd of old, is pour'd on us by revela-

tion, with larger prospects extending our Understanding, with brighter objects enriching our Imagination, with an inestimable prize setting our Passions on fire, thus strengthening every power that enables composition
to shine; *since*, there || has been no fall in man on this side *Adam*, who left 73
no works, and the works of all other antients are our auxiliars against themselves, as being perpetual spurs to our ambition, and shining lamps in our path to fame; *since*, this world is a school, as well for intellectual, as moral, advance; and the longer human nature is at school, the better scholar it should be; *since*, as the moral world expects its glorious Milennium, the world intellectual may hope, by the rules of analogy, for some superior degrees of excellence to crown her latter scenes; nor may it only hope, but must enjoy them too; for *Tully*, *Quintillian*, and all true critics allow, that virtue assists Genius, and that the writer will be more able, when better is
the man — All these particulars, || I say, consider'd, why should it seem 74
altogether impossible, that heaven's latest editions of the human mind may be the most correct, and fair; that the day may come, when the moderns may proudly look back on the comparative darkness of former ages, on the children of antiquity; reputing *Homer*, and *Demosthenes*, as the dawn of divine Genius; and on *Athens* as the cradle of infant Fame; what a glorious revolution would this make in the rolls of renown?

What a rant, say you, is here? — I partly grant it: Yet, consider, my Friend! Knowlege physical, mathematical, moral, and divine, increases; all arts and sciences are making considerable advance; with them, all the
accomodations, ornaments, || delights, and glories of human life; and these 75
are new food to the Genius of a polite writer; these are as the root, and composition, as the flower; and as the root spreads, and thrives, shall the flower fail? As well may a flower flourish, when the root is dead. It is Prudence to read, Genius to relish, Glory to surpass, antient authors; and Wisdom, to try our strength in an attempt in which it would be no great dishonour to fail.

Why condemn'd *Maro* his admirable Epic to the flames? Was it not because his discerning eye saw some length of perfection beyond it? And what he saw, may not others reach? And who bid fairer than our coun-
trymen for that glory? Something new may be expected from *Britons* || 76
particularly; who seem not to be more sever'd from the rest of mankind by the surrounding sea, than by the current in their veins; and of whom little more appears to be required, in order to give us *Originals*, than a consistency of character, and making their compositions of a piece with their lives.

In[1]) polite composition, in natural, and mathematical, knowlege, we have great *Originals* already: *Bacon*,[2]) *Newton*, *Shakespeare*, *Milton*, have showed us, that all the winds cannot blow the British flag farther, than an Original spirit can convey the *British* fame; their names go round the world; and what foreign Genius strikes not as they pass? Why should not their
posterity embark in the same bold bottom of new || enterprize, and hope the 77

[1]) lives. May our genius shine, and proclaim us in that nobler view! — *minima contentos nocte Britannos*. *Virg*. And so it does; for in [2]) , Boyle,

same success? Hope it they may; or you must assert, that either th(*Originals,* which we already enjoy, were written by Angels, or deny tl we are Men. As *Simonides* said to *Pausanias,* reason should say to t writer, «Remember thou art a man». And for man not to grasp at all whi is laudable within his reach, is a dishonour to human nature, and a dis bedience to the divine; for as heaven does nothing in vain, its gift of talen implies an injunction of their use.

A friend of mine has obeyed that injunction; he has relied on himse and with a Genius, as well moral, as original (to speak in bold terms), h
78 cast out evil spirits; has made a convert to virtue of a species of || compo tion, once most its foe. As the first christian Emperors expell'd daemon and dedicated their temples to the living God.

But you, I know, are sparing in your praise of this autho therefore I will speak of one, which is sure of your applause. *Shakespea* mingled no water with his wine, lower'd his Genius by no vapid Imitatio *Shakespeare* gave us a *Shakespeare,* nor could the first in antient fame ha given us more. *Shakespeare* is not their Son, but Brother; their Equal, a that, in spite of all his faults. Think you this too bold? Consider, in tho antients what is it the world admires? Not the fewness of their Faul but the number and brightness of their Beauties; and if *Shakespeare*
79 their equal (as he || doubtless is) in that, which in them is admired, then *Shakespeare* as great as they; and not impotence, but some other caus must be charged with his defects. When we are setting these great m in competition, what but the comparative size of their Genius is the su ject of our inquiry? And a giant loses nothing of his size, tho' he shou chance to trip in his race. But it is a compliment to those heroes of ant quity to suppose *Shakespeare* their equal only in dramatic powers; therefo tho' his faults had been greater, the scale would still turn in his favo There is at least as much Genius on the *British,* as on the *Grecian* stag tho' the former is not swept so clean; so clean from violations not only
80 the *dramatic,* but *moral* rule; for an honest heathen, || on reading some our celebrated scenes, might be seriously concerned to see, that our obligatio to the religion of nature were cancel'd by Christianity.

Johnson, in the serious drama, is as much an Imitator, as *Shakespea* is an Original. He was very learned, as *Sampson* was very strong, to h own hurt; Blind to the nature of Tragedy, he pulled down all antiqui on his head, and buried himself under it; we see nothing of *Johnson,* n indeed, of his admired (but also murdered) antients; for what shone in t Historian is a cloud on the Poet; and *Cataline* might have been a good pla
81 if *Salust* had never writ. ||

Who knows if *Shakespeare* might not have thought less, if he h read more? Who knows if he might not have laboured under the load *Johnson's* learning, as *Enceladus* under *Ætna?* His mighty Genius, indee thro' the most mountainous oppression would have breathed out some of h inextinguishable fire; yet, possibly, he might not have risen up into th giant, that much more than common man, at which we now gaze wi amazement, and delight. Perhaps he was as learned as his dramatic provin required; for whatever other learning he wanted, he was master of tw

books, unknown to many of the profoundly read, tho' books, which the last conflagration alone can destroy; the book of Nature, and that of Man. These he had by heart, and has transcribed || many admirable pages of them, into *82*
his immortal works. These are the fountain-head, whence the *Castalian* streams of *original* composition flow; and these are often mudded by other waters, tho' waters in their distinct chanel, most wholesome and pure: As two chymical liquors, separately clear as crystal, grow foul by mixture, and offend the sight. So that he had not only as much learning as his dramatic province required, but, perhaps, as it could safely bear.[1])

Dryden, destitute of *Shakespeare's* Genius, had almost as much learning as *Johnson*, and, for the buskin, quite as little taste. He was a stranger to the Pathos, and by numbers, expression, sentiment, and every other dramatic cheat, strove || to make amends for it; as if a Saint could make amends *83*
for the want of conscience; a Soldier, for the want of valour; or a Vestal, of modesty. The noble nature of tragedy disclaims an equivalent; like virtue, it demands the heart; and *Dryden* had none to give. Let Epic poets *think*, the tragedian's point is rather to *feel;* such distant things are a tragedian and a poet, that the latter indulged, destroys the former. Look on *Barnwell,* and *Essex*, and see how as to these distant characters *Dryden* excells, and is excelled. But the strongest demonstration of his no-taste for the buskin, are his tragedies fringed with rhyme; which, in Epic poetry, is a sore disease; in the Tragic, absolute death. To Dryden's *enormity, Pope's* was a light offence. As lacemen are foes to || mourning, these two authors, *84*
rich in rhyme, were no great friends to those solemn ornaments which the nature of their works required.

Must rhyme then, say you, be banished? I wish the nature of our language could bear its intire expulsion; but our lesser poetry stands in need of a toleration for it; it raises That, but it sinks[2]) the Great; as spangles adorn children, but expose men. Prince *Henry* bespangled all over in his oylet-hole suit, with glittering pins; and an *Achilles*, or an *Almanzor*, in this *Gothic* array; are very much on a level, as to the majesty of the poet, and the prince. *Dryden* had a great, but a general capacity; and as for a general Genius, there is no such thing in nature: A genius implies the rays of the || mind concenter'd, and determined to some particular point; when they *85*
are scatter'd widely, they act feebly, and strike not with sufficient force, to fire, or dissolve, the heart. As what comes from the Writer's heart, reaches ours; so what comes from his head, sets our brains at work, and our hearts at ease. It makes a circle of thoughtful Critics, not of distressed Patients; and a passive audience, is what tragedy requires. Applause is not to be given, but extorted; and the silent lapse of a single tear does the writer more honour, than the rattling thunder of a thousand hands. Applauding hands, and dry eyes (which during *Dryden's* theatrical reign often met), are a satire on the Writer's talent, and the Spectator's taste. When by such judges || the laurel is blindly given, and by such a poet proudly received, *86*

---

[1]) bear. If Milton had spared some of his learning, his Muse would have gained more glory, than he would have lost by it. [2]) but sinks

they resemble an intoxicated hoste, and his tasteless guests, over some sparkling adulteration, commending their Champaign. But *Dryden* has his glory, tho' not on the stage: What an inimitable *original* is his Ode? A small one, indeed, but of the first lustre, and without a flaw; and, amid the brightest boasts of antiquity, it may find a foil.

Among the brightest of the moderns, Mr. *Addison* must take his place. Who does not approach his character with great respect? They who refuse to close with the public in his praise, refuse at their peril. But, if men
87 will be fond of their own || opinions, some hazard must be run. He had, what *Dryden* and *Johnson* wanted, a warm, and feeling heart; but, being of a grave and bashful nature, thro' a philosophic reserve, and a sort of moral prudery, he conceal'd it, where he should have let loose all his fire, and have show'd the most tender sensibilities of heart. At his celebrated *Cato*, few tears are shed, but *Cato's* own; which, indeed, are truly great, but uneffecting, except to the noble Few, who love their country better than themselves. The bulk of mankind want virtue enough to be touched by them. His strength of Genius has reared up one glorious image, more lofty, and truly golden, than that in the plains of *Dura*, for cool admiration
88 to gaze at, and warm patriotism (how rare!) to worship; || while those two throbbing pulses of the drama, by which alone it is shown to live, *terror* and *pity*, neglected thro' the whole, leave our unmolested hearts at perfect peace. Thus the poet, like his hero, thro' mistaken excellence, and virtue overstrain'd, becomes a sort of suicide; and that which is most dramatic in the drama, dies. All his charms of poetry are but as funeral flowers, which adorn; all his noble Sentiments but as rich spices, which embalm, the tragedy deceased.

Of tragedy, Pathos is not only the life and soul, but the soul inextinguishable; it charms us thro' a thousand faults. Decorations, which in this author abound, tho' they might immortalize other poesy, are the *splendida*
89 *peccata* which damn || the drama; while, on the contrary, the murder of all other beauties is a venial sin, nor plucks the Laurel from the tragedian's brow.[1])

Socrates frequented the plays of Euripides; and, what living Socrates would decline the theatre, at the representation of *Cato? Tully's* assassins found him in his litter, reading the *Medea* of the *Grecian* poet, to prepare himself for death. Part of Cato might be read to the same end. In the weight and dignity of moral reflection, *Addison* resembles that poet, who was called the dramatic philosopher; and is himself, as he says of *Cato*, *ambitiously sententious*. But as to the singular talent so remarkable in
90 Euripides, at melting down hearts into the || tender streams of grief and pity, there the resemblance fails. His beauties sparkle, but do not warm; they sparkle as stars in a frosty night. There is, indeed, a constellation in his play; there is the philosopher, patriot, orator, and poet; but where is the tragedian? And, if that is wanting,

Cur in theatrum Cato severe venisti? *Mart.*

---

[1]) brow. Was it otherwise, Shakespeare himself would run some hazard of losing his crown.

And, when I recollect what passed between him and *Dryden*, in relation to this drama, I must add the next line,

An ideo tantum veneras. ut exires?

For, when *Addison* was a student at *Oxford,* he sent up this play to his friend *Dryden*, as a proper person to recommend it to the Theatre, if it || deserved it; who returned it, with very great commendation; but with 91
his opinion, that, on the stage, it could not meet with its deserved success. But tho' the performance was denied the theatre, it brought its author on the public stage of life. For persons in power inquiring soon after of the head of his college for a youth of parts, *Addison* was recommended, and readily received, by means of the great reputation which *Dryden* had just then spread of him above.

There is this similitude between the poet and the play: as This is more fit for the closet than the stage, so, That shone brighter in private conversation than on the public scene. They both had a sort of *local* excellency, as the heathen gods || a local divinity; beyond such a bound *they*, unadmired; 92
and *these*, unadored. This puts me in mind of *Plato,* who denied *Homer* to the public; that *Homer*, which, when in his closet, was rarely out of his hand. Thus, tho' *Cato* is not calculated to signalize himself in the warm emotions of the theatre, yet we find him a most amiable companion, in our calmer delights of recess.

Notwithstanding what has been offered, This, in many views, is an exquisite piece. But there is so much more of art, than nature in it, that I can scarce forbear calling it, an exquisite piece of statuary,

Where the smooth chisel all its skill has shown,
To soften into flesh the rugged stone. *Addison.* || 93

That is, where art has taken great pains to labour undramatic matter into dramatic life; which is impossible. However, as it is, like *Pygmalion*, we cannot but fall in love with it, and wish, it was alive. How would a *Shakespeare*, or an *Otway*, have answered our wishes? They would have outdone *Prometheus*, and, with their heavenly fire, have given him not only life, but immortality. At their dramas (such is the force of nature) the Poet is out of sight, quite hid behind his *Venus*, never thought of, till the curtain falls. Art brings our author forward, he stands before his piece; splendidly indeed, but unfortunately; for the writer must be forgotten by his audience, during the representation, if for ages he would be remembered by posterity. In the theatre, || as in life, delusion is the charm; and we are 94
undelighted, the first moment we are undeceived. Such demonstration have we, that the theatre is not yet opened, in which solid happiness can be found by man; because none are more than comparatively good; and folly has a corner in the heart of the wise.

A Genius fond of *ornament* should not be wedded to the tragic muse, which is in *mourning:* We want not to be diverted at an entertainment, where our greatest pleasure arises from the depth of our concern. But whence (by the way) this odd generation of pleasure from pain? The movement of our melancholy passions is pleasant, when we ourselves are safe: We love to be, || at once, miserable, and unhurt: So are we made; and so 95

made, perhaps, to show us the divine goodness; to show that none of our passions were designed to give us pain, except when being pain'd is for our advantage on the whole; which is evident from this instance, in which we see, that passions the most painful administer greatly, sometimes, to our delight.[1])

To close our thoughts on *Cato:* He who sees not much beauty in it, has no taste for poetry; he who sees nothing else, has no taste for the stage. While it justifies censure, it extorts applause. It is much to be admired, but little to be felt. Had it not been a tragedy, it had been immortal;
96 as it is a tragedy, its uncommon fate somewhat resembles his, || who, for conquering gloriously, was cendemn'd to die. Both shone, but shone fatally; because in breach of their respective laws, the laws of the drama, and the laws of arms. But how rich in reputation must that author be, who can spare a *Cato*, without feeling the loss.

That loss by our author would scarce be felt; it would be but dropping a single feather from a wing, that mounts him above his contemporaries. He has a more refined, decent, judicious, and extensive Genius, than *Pope*, or *Swift*. To distinguish this triumvirate from each other, and, like *Newton*, to discover the different colours in these genuine and meridian rays of literary light, *Swift* is a singular wit, *Pope* a correct poet, *Addison*
97 a great author. Swift looked || on Wit as the *Jus divinum* to dominion and sway in the world; and considered as usurpation, all power that was lodged in persons of less sparkling understandings. This inclined him to tyranny in wit; *Pope* was somewhat of his opinion, but was for softening tyranny into lawful monarchy; yet were there some acts of severity in his reign; *Addison's* crown was elective, he reigned by the public voice:

Volentes
Per populos dat jura viamque affectat Olympo. *Virg.*

But as good books are the medicine of the mind, if we should dethrone these authors, and consider them, not in their royal, but their medicinal capacity, might it not then be said, that *Addison* prescribed a wholesome
98 and pleasant regimen, || which was universally relished, and did much good; that *Pope* preferred a purgative of satire, which, tho' wholesome, was too painful in its operation; and that *Swift* insisted on a large dose of ipecacuanha, which, tho' readily swallowed from the fame of the physician, yet, if the patient had any delicacy of taste, he threw up the remedy instead of the disease?

Addison wrote little in Verse, much in sweet, elegant, *Virgilian*, Prose; so let me call it, since *Longinus* calls *Herodotus* most Homeric, and *Thucydides* is said to have formed his style on *Pindar*. *Addison's* compositions are built with the finest materials, in the taste of the antients, and (to speak
99 his own language) on truly *Classic ground*: || And tho' they are the delight of the present age, yet am I persuaded that they will receive more justice from posterity. I never read him, but I am struck with such a disheartening idea of perfection, that I drop my pen. And, indeed, far superior writers

[1]) delight. Since great names have accounted otherwise for this particular, I wish this solution, though to me probable, may not prove a mistake.

should forget his compositions, if they would be greatly pleased with their own.[1])

But you say, that you know his value already — You know, indeed, the value of his writings, and close with the world in thinking them immortal; but, I believe, you know not, that his name would have deserved immortality, tho' he had never written; and that, by a better title than the pen gan give: You know too, that his life was amiable; but, perhaps, you are still to learn, that his || death was triumphant: That is a glory granted 100
to very few: And the paternal hand of Providence, which, sometimes, snatches home its beloved children in a moment, must convince us, that it is a glory of no great consequence to the dying individual; that, when it is granted, it is granted, chiefly, for the sake of the surviving world, which may profit by his pious example, to whom is indulged the strength, and opportunity, to make his virtue shine out brightest at the point of death: And, here, permit me to take notice, that the world will, probably, profit more by a pious example of lay-extraction, than by one born of the church; the latter being, usually, taxed with an abatement of influence by the bulk of mankind: Therefore, to smother a bright example of this || superior good 101
influence, may be reputed a sort of murder injurious to the living, and unjust to the dead.

Such an example have we in *Addison;* which, tho' hitherto suppressed, yet, when once known, is insuppressible, of a nature too rare, too striking to be forgotten. For, after a long, and manly, but vain struggle with his distemper, he dismissed his physicians, and with them all hopes of life: But with his hopes of life he dismissed not his concern for the living, but sent for a youth nearly related, and finely accomplished, but[2]) not above being the better for good impressions from a dying friend: He came; but life now glimmering in the socket, the dying friend was silent: After a decent, and proper pause, the youth said 'Dear || Sir! you sent for me: I 102
believe, and I hope, that you have some commands; I shall hold them most sacred': May distant ages not only hear, but feel, the reply! Forcibly grasping the youth's hand, he softly said, 'See in what peace a Christian can die'. He spoke with difficulty, and soon expired. Thro' Grace divine, how great is man? Thro' divine Mercy, how stingless death? Who would not thus expire?

---

[1]) *Als eigener Absatz folgt:* And yet (perhaps you have not observed it) what is the common language of the world, and even of his almirers, concerning him? They call him an elegant writer. That elegance which shines on the surface of his compositions, seems to dazzle their understanding, and render it a little blind to the depth of sentiment, which lies beneath: Thus (hard fate!) he loses reputation with them, by doubling his title to it. On subjects the most interesting, and important, no author of his age has written with greater, I had almost said, with equal weight: And they who commend him for his elegance, pay him such a sort of compliment, by their abstemious praise, as they would pay to Lucretia, if they should commend her only for her beauty. . [2]) yet

What an inestimable legacy were those *few dying words* to the youth beloved? What a glorious supplement to his own valuable fragment on the truth of Christianity? What a full demonstration, that his fancy could not
103 feign beyond what his virtue could reach? For when he would || strike us most strongly with the grandeur of *Roman* magnanimity, his dying hero is ennobled with this sublime sentiment,

While yet I live, let me not live in vain. *Cato.*

But how much more sublime is that sentiment when realized in life; when dispelling the languors, and appeasing the pains of a last hour; and brightening with illustrious action the dark avenue, and all-awful confines of an Eternity? When his soul scarce animated his body, strong Faith, and ardent Charity, animated his soul into divine ambition of saving more than his own. It is for our honour, and our advantage, to hold him high in our esteem: For
104 the better men are, the more they will admire him; and the more they || admire him, the better will they be.

By undrawing the long-closed curtain of his death-bed, have I not showed you a stranger in him whom you knew so well? Is not this of your favourite author,

— *Notâ major imago?* *Virg.*

His compositions are but a noble preface, the grand work is his death: That is a work which is read in heaven: How has it join'd the final approbation of angels to the previous applause of men? How gloriously has he opened a splendid path, thro' fame immortal, into eternal peace? How has he given religion to triumph amidst the ruins of his nature? And, stronger
105 than death, || risen higher in virtue when breathing his last?

If all our men of Genius had so breathed their last; if all our men of Genius, like him, had been men of Genius for *eternals; then*, had we never been pained by the report of a latter end—oh! how unlike to this? But a little to balance our pain, let us consider, that such reports, as make us, at once, adore, and tremble, are of use, when too many there are, who must tremble before they will adore; and who convince us, to our shame, that the surest refuge of our endanger'd virtue is in the fears, and terrors of the disingenuous human heart.

106 'But reports, you say, may be false; and you farther ask me: If || all reports were true, how came an anecdote of so much honour to human nature, as mine, to lie so long unknown? What inauspicious planet interposed to lay its lustre under so lasting, and so surprizing an eclipse?'

The fact is indisputably true; nor are you to rely on me for the truth of it: My report is but a second edition: It was published before, tho' obscurely, and with a cloud before it. As clouds before the sun are often beautiful; so, this of which I speak. How finely pathetic are those two lines, which this so solemn, and affecting scene inspired?

He taught us how to live; and, oh! too high
107 *A price for knowlege, taught us how to die.* *Tickell.* ||

With truth wrapped in darkness, so sung our oracle to the public; but explained himself to me: He was present at his patron's death, and that account of it here given, he gave to me before his eyes were dry: By what means *Addison taught us how to die*, the Poet left to be made known by a late, and less able hand; but one more zealous for his patron's glory: Zealous, and impotent, as the poor Aegyptian, who gather'd a few splinters of a broken boat, as a funeral-pile for the great *Pompey*, studious of doing honour to so renown'd a name: Yet had not this poor plank (permit me, here, so to call this imperfect page) been thrown out, the chief article of his patron's glory, would probably have been sunk for ever, and late ages had received but a fragment of his fame: || A fragment glorious indeed, for 108
his Genius how bright! But to commend him for composition, tho' immortal, is detraction now; if there our encomium ends: Let us look farther to that concluding scene, which spoke human nature not unrelated to the divine. To that let us pay the long, and large arrear of our greatly posthumous applause.

This you will think a long digression; and justly; if that may be called a digression, which was my chief inducement for writing at all: I had long wished to deliver up to the public this sacred deposit, which by Providence was lodged in my hands; and I entered on the present undertaking partly as an introduction to that, which is more worthy to see the light; of which I gave an || intimation in the beginning of my Letter: For 109
this is the *monumental marble* there mentioned, to which I promised to conduct you: this is the *sepulchral lamp*, the long-hidden lustre of our accomplished country-man, who now rises, as from his tomb, to receive the regard so greatly due to the dignity of his death; a death, to be distinguished by tears of joy a death which angels beheld with delight.

And shall that, which would have shone conspicuous amid the resplendent lights of Christianity's glorious morn, by these dark days be dropped into oblivion? Dropped it is; and dropped by our sacred, august, and ample register of renown, which has entered in its marble-memoirs the dim splendor of far inferior worth: || Tho' so lavish of praise, and so talkative of the dead, 110
yet is it silent on a subject, which (if any) might have taught its unletter'd stones to speak: If powers were not wanting, a monument more durable than those of marble, should proudly rise in this ambitious page, to the new, and far nobler *Addison*, than that which you, and the public have so long, and so much admired; nor this nation only; for it is *Europe's Addison*, as well as ours; tho' *Europe* knows not half his title to her esteem; being as yet unconscious that the *dying Addison* far outshines her *Addison immortal:* Would we resemble him? Let us not limit our ambition to the least illustrious part of his character; heads, indeed, are crowned on earth; but hearts only are crowned in heaven: A truth, which, || in such *an age of* 111
authors, should not be forgotten.

It is piously to be hoped, that this narrative may have some effect, since all listen, when a death-bed speaks; and regard the person departing as an Actor of a part, which the great master of the drama has appointed us to perform to-morrow: This was a *Roscius* on the stage of life; his Exit

how great? Ye lovers of virtue! *plaudite:* And let us, my Friend! ev 'remember his end, as well as our own, that we may never do amiss'. I a

Dear Sir,

Your most obliged,

humble Servant.

P. S. How far *Addison* is an *Original*, you will see in my next; whe I descend from this consecrated ground into his sublunary praise: A great is the descent, tho' into noble heights *of intellectual* power.

The Influence of „The Celestina“ in the Early English Drama.

By

A. S. W. Rosenbach (Philadelphia, Pa.).

At the beginning of the Sixteenth Century the moral interlude, with its ringing exhortations to virtue, its rough wit and trenchant buffoonery, was at the height of its development in England. It was at this time that there was published in Spain the tragi-comedy of «Celestina», a dramatic composition that influenced and moulded the dramatic art not only of the Peninsula, but of Italy, France, Germany and England. The channels of communication between the countries of Europe were not many and yet the «Celestina» trespassed all bounds of travel and exerted its virile influence deep into the fabric of continental literature. A few decades only after its appearance in Spain, it had been given a new birth in England, there to be read and presented upon the stage for more than a century. The interlude of «Calisto and Melibea» not only remains the monument of the first literary contact of England with Castile, but it is the first play that was indebted to the literature of Spain for its plot and romantic setting.

The exact date of the first appearance in print of the Celestina has not been definitely determined. It was issued just before the end of the 15th century, probably in 1499. The fact that the Heber copy bore upon its colophon the legend, «*Nihil sine causa*, 1499, F. A. de Basilia» led many to the conclusion that this was the *editio princeps*, no other exemplaire of it or of an earlier edition being known. This so-called first Burgos issue is, at the present writing, quite inaccessible. The last we hear of it is its brief ap-

pearance in one of the book catalogues[1]) of he late Mr. Bernard Qutraritch. It has been noticed that the paper of the last page of this edition of the «Celestina» contains the water-mark, 1795.[2]) As the Heber copy is described as lacking the title-leaf, perhaps some ingenious craftsman attempted to supply the page containing the place and date of publication, which was probably also missing when it came into his hands.

In a recent number of the *Revue Hispanique* there is an iconoclastic article upon the «Celestina» by M. R. Foulché-Delbosc.[3]) He ventures the theory — and it is well grounded — that there are three early states of the great Spanish play — the first edition of which no copy is known; the second, '*Con sus argumentos neuamente anadidos*' is preserved in the Heber copy that lacks the first and last pages, and the third, containing the extra furbishings — '*el autor a un su amigo*', *argumento* and six *octavos* by Alonzo de Proaza (Edition of Seville. 1501).

The above early editions of the «Celestina» were in sixteen acts. In 1502 there appeared in Seville one of twenty-one acts, which became the definitive number of acts, although later a bold but unworthy spirit added another.

The authorship of the «Celestina» like the date of its first issue, remains shrouded in mystery. The author (if it indeed be he) modestly reveals himself in an acrostic prefixed to the play. Taking the first letter of each verse we discover that '*El Bachiller Fernando de Rojas acabo la comedia de Calisto y Melibea e fue nascido en la Puebla de Montalvan.*' In the apology for writing the «Celestina» (*el autor a un su amigo)* Rojas states that the first act had been written by either Juan de Mena or Rodrigo Cota. Rojas enjoyed reading this very much – he liked the elegant style, the pointed wit, and the depth of thought displayed by the author, and he had, after some hesitation, been tempted to write a continuation, which he did in a fortnight of his vacation.

It has been thought that the reference to Mena and Cota was a mere blind, and that Rojas was the autor of the full complement of acts. Others think that either Mena and Cota wrote the first act and

[1]) *Bibliotheca Hispana,* London, February, 1895.

[2]) See *Manuel du libraire.* Jacques-Charles Brunet, 5[th] Edition, Paris 1860; I 1715 ff. The Heber copy, as last described, began on leaf a, ii, with the words, '*ar*[illegible]*to del primo auto desta comedia.*'

[illegible]*vations sur la Celestine. Rev. Hisp.* Nos. 21, 22, 1900.

that Rojas finished it «with an ambrosial air that can never be enough valued».[1]) If Rojas is not responsible for all of the Celestina, to Cota, according to the critics, and not Mena, must be attributed the first act. M. Foulché-Delbosc thinks that even Rojas himself is a myth, a literary phantom that served to shield the true author of the «Celestina». «Qui est ce Fernando de Rojas,» asks M. Foulché-Delbosc, «né à Montalvan, où a-t-il vécu, qu'a-t-il fait, qu'a-t-il écrit, où et quand est-il mort, autant de questions auxquelles on serait bien en peine de répondre.» As nothing is known of Rojas beyond the verses prefixed to the «Celestina» and the brief notice in the «Historia de Telavera», the conclusion is reached that the sixteen acts are the work of a single author, — this author is unknown. It is entirely foreign to the successive additions that have been made to it.[2]) The author of the article in the Revue Hispanique has presented us with a brilliant argument, but has he proved his point? He neglects the evidence of Alonzo de Villegas, who states that Cota began the «Celestina» and that Rojas finished it «with an ambrosial air,» etc. The «Selvagia» was published in 1554, a little over half a century after the «Celestina» was issued. If Blanco White is correct, that it was written after the siege of Granada, then another decade might be added. The lines to the «Selvagia» are, therefore, not the work of a contemporary, but of one who imitated and admired the «Celestina» and who, one would think, would be sufficiently interested to verify or deny the assertion that Rojas was the author. He could have inquired of some of the older people, who were contemporary with Rojas, and they would have been able to have informed him accurately upon the question at issue. If the adaptators, translators, imitators — and their name is legion —, accepted his authorship of the «Celestina», more evidence than the merely negative and destructive criticism of M. Foulché-Delbosc must be forthcoming. It is pleasant to think that after writing the «Celestina», Rojas, with the feeling that he had wrought an enduring work, modestly retired to his home, gave up the labors of his pen, and enjoyed well-merited rest.

The success of the Celestina was unprecedented. Edition after

[1]) See Alonzo de Villegas in his *Selvagia,* 1554, cf. Ticknor (Boston, 1866) p. 235. Germond de Lavigne, Blanco White, Wolf, Menéndez y Pelayo, Butler Clarke and Fitzmaurice-Kelly think that Rojas is the sole author; Aribau, Lemcke, Amador de los Rios, Amarita and Ticknor are of the opinion that there are two authors, Rojas and the writer of the first act.

[2]) Foulché-Delbosc, pp. 36—46; p. 60.

edition was issued, no less than seventeen, without counting apocryph ones, being printed before 1530.[1]) Five years after its appearan it was translated into Italian, and renderings in French, German ar English were quick to follow. The «Celestina» was a typical produ of the Renaissance, and Europe was quick to grasp the fruit of tl new learning. Imitation has been termed the sincerest appreciatio and the «Celestina» gave rise to a long and honoured list of pla founded upon it. One of these was the interlude «Calisto and Melibea which was first printed in England about 1525.[2]) Over a centu after James Mabbe issued his famous rendering of the «Celestina», tl most exemplary of Tudor translations (London, 1631).

The «Celestina» was first put «into English cloathes», and adapte for the stage at a time when the Spanish theologians began to attra notice in England. It is of curious interest that the first Spanis work to be ushered before the English people was not of the choi latinity of Vives, or of the bejewelled language of Guevara, but work distinguished by the mighty displeasure of the Inquisition.[3])

«Calisto and Melibea», an adaptation of the «Celestina», was printe at the time when Juan Luis Vives was reader of rhetoric in tl University of Oxford. He had come from Spain with the two-fo recommendations of Sir Thomas More and Erasmus. At Corp Christi College, from 1523 to 1528 — a period of five years - Vives had made some ardent disciples, who later translated in idiomatic English his moral writings. Sir Thomas Morison, Richa Hyrde and Thomas Paynel were of this number.[4]) It was at Brug in 1523, just before his sojourn in England that Vives publishe his *De Institutione feminae christianae*, that, although not translate into English until 1540 (by Richard Hyrde), had a wide sphere

[1]) See La Barrera, *Catálogo bibliográphico del teatro antiguo españ* Madrid, 1860, p. 334; Brunet 1, p. 1716 ff.

[2]) See Collier, *History of English Dramatic Poetry*, 1830, Vol. II, p 48—12; Ward, *Hist. of English Dramatic Literature*, London, 1899, Vol. p. 249; Ten Brink, *Hist. of English Literature*, Vol. II, Part II. Translated l L. Dora Schmitz, New York, 1896, p. 144.

[3]) See *Spanish Literature in the England of the Tudors*, by John Garre Underhill, New York. The Macmillan Co., 1899 (Columbia University Public tions) p. 89 et seq.

[4]) Mr. Edward Arber in his reprint of the Revelation of the Monk of Eve ham (London, 1869) p. 3, states that John Letton printed in 1481 The Expo tions on the Psalms by John Perez de Valentia. It would appear from this th [redacted]lentia, and not the writer of the «Celestina», was the first Spanish auth

influence. In this caloric treatise Vives places upon his *index expurgatorius* a work that had been already condemned by the Church, the «Celestina». It was about this time that the interlude of «Calisto and Melibea» was issued from the press of John Rastell.

«A new comodye in englysh in maner Of an enterlude ryght elygant & full of craft of rethoryk wherein is shewd & dyscrybyd as well the beyte & good propertes of women as theyr vyeys & euyll condicions with a morall conclusion & exhortacyon to vertew.»

The Colophon: *Johes rastell me imprimi fecit, cum privilegio regali* (device), Folio, black letter.[1])

The only copy that has come down to us is preserved in the Malone Collection in the Bodleian Library. It was first re-printed by Mr. W. Carew Hazlitt in his edition of Dodsley.[2])

It has been suggested that, from the wording of the Colophon, John Rastell was the author of the interlude.[3]) That Rastell was a publisher of moral plays there can be no doubt — the '*Nature of the Four Elements*' was from his press — but there is nothing to indicate his authorship of «Calisto and Melibea». We know from Bale that Rastell was a citizen of London and married the sister of Sir Thomas More, the friend of Vives. He died in 1536. He was a printer of merit — no less than thirty-one works having been issued by him.[4]) The '*me imprimi fecit*' means that Rastell was the publisher, and not the author, of the interlude. It is much more probable that one of the pupils of Vives was the maker of it, for has not the English adaptator made a moral interlude out of the Picaresque «Celestina»? Perhaps the author recognized the Singular, even vicious, power of the original and sought to better it by adding «the ex-

---

to have a hearing in England. The book however was not by him but by Thomas Wallensis an English dominican of the 14th century. Mr. Lionel Cust informs me that the *Expositiones super Psalterium* of Perez was first printed in 1484 or three years after John Letton printed the Commentary by Wallensis (See articles Letton and Wallensis in the Dictionary of Nat. Biog.).

1) See '*A List of English Plays*', by Walter Wilson Greg, London, for the Bibliographical Society, 1900, p. 138.

2) *A Select Collection of Old English Plays*, London, 1874, Vol. I.

3) Warton, *History of English Poetry*, London, 1840, Vol. II, 513.

4) See Ames' *Typographical Antiquities*, ed. Herbert I, 326, seq. Mr. E. Gordon Duff, in *Dict. Nat. Biog.*, art. Rastall, contends with small success that Rastell was the author of the '*Nature of the Four Elements*'. cf. Warton's *History of English Poetry*, Vol. II, p, 513, note (before cited).

hortacyon to vertew». He certainly ruined it beyond all hope of repair in the minds of the moderns, but when the Tudors reigned didacticism was the fashion, and it is no wonder that the «Celestina» with its unswerving realism, or, as Mabbe expressed it, its «coorse and sowre bread» appeared unsavory to the English.

The *dramatis personae* is, of course, lacking in the original, and it is here constructed from a reading of the interlude.

Calisto, in love with Melibea,
Danio (Pleberio), father of Melibea,
Sempronio, a parasite,
Parmeno, servant to Calisto,
Melibea, daughter of Danio,
Celestina, an old bawd,
Crito,
Elicia,
Areusa.

The last three, unlike the Spanish, do not take part in the action, but are introduced into the dialogue. The English author, perhaps, recognized the limitations of the stage (or platform) and thought it was not large enough to admit of a greater number of persons, or of one actor taking more than one part — not uncommon in the interludes of the time. Pleberio, the father of Melibea in the «Celestina», becomes Danio in the adaptation. This is the only change in the personae.

One cannot but notice, when glancing over these names, the unique position they occupy in the history of English dramatic literature. Although it has not been recognized before, this is the first time in England that the usual Christian names are applied to the characters, and not vague abstractions. We do not here find Knowledge, Everyman, Free Will, Imagination, Vice — and all the others that go to make up the machinery of the moralities. The everpresent Pardoner, the Friar, the Husband, each representing an individual class, do not find a place in «Calisto.» The allegory, the abstractions have all vanished. The three unities are preserved in the interlude, but this was done, beyond doubt, unconsciously.

The opening lines of this «new comodye in englysh» are decorated with quotations from the classics and the great humanist, Petrarch, lifted directly from the original, where they appear in the prologue.[1])

[1]) From this it is evident that in «Calisto and Melibea» the adaptator used, not the earlier editions, but the one dated Seville, 1502, or a later one. This was the first edition to contain the prologue.

See Foulché-Delbosc p. 48.

The adaptator, evidently, was as much attracted to the learning of the ancients as was Fernando de Rojas (if he indeed be the author), and he displayed it with almost as great pride. He refrains from giving them in Latin, the English translation answering his purpose. This, however, was a vice of the age. It was, like all the works of the Renaissance, suckled by the classics, and the author of it could not refrain from indulging in a cold display of learning.

A parallel is here given to show the care with which the learned clerk of England transcribed his original.

'Calisto and Melibea.' (Melibea enters:)

Franciscus Petrarcus, the poet laureate,
Saith that Nature, which is mother of all things,
Without strife can give life to nothing create;
And Heraclitus, the wise clerk, in his writing,
Saith in all things create strife is their working.[1])

'Celestina.' (Prologue.)

Todas las cosas ser criadas a manera de contienda o batalla, dice aquel gran sabio Heraclito, en el modo: Omnia secundum litem fiunt. Halle esta sentencia corroborado per aquel gran orador y poeta laureado, Francisco Petrarca, diciendo: sine lite atque offensione nihil genuit natura parens: Sin lid y ofension ninguno cosa engendio natura, madre de todo.[2])

Dr. Brandl thinks that the references to Petrarch, Heraclitus and Poppaea, Alexander, Hector and Narcissus that occur later in the interlude indicate that «Calisto and Melibea» is an early example of the school-drama (Schuldramen). These names, however, are all taken from the «Celestina» and are not at all original with the English author.[3])

The story is a condensed version of only the first four acts of the «Celestina». The ending is utterly unlike the Spanish. In one case we have a true tragedy — ending in the death of all the principal character. In the other the tragic impulse is nipped in the bud, the heroine being saved — and that by a clumsy subterfuge — from the fate that the author of the «Celestina», so terribly true to life, makes Melibea undergo.

---

[1]) Hazlitt's *Dodsley*, I, p. 53.

[2]) La Celestina, *Bib. de Autores Españoles.* (Madrid, Rivadeneyra, 1876), Vol. III, p. 2.

[3]) *Quellen des Weltlichen Dramas in England vor Shakespeare.* Herausgegeben von Alois Brandl. Straßburg, Trübner, 1897 (in Quellen und Forschungen Vol. LXXX).

In the English we have the passion of Calisto for Melibea expressed with some of the strength of the original. Calisto, not being able to approach Melibea, is in the throes of despair, and Sempronio, his servant and parasite, suggests that he employ the offices of Celestina. This is effected, the bawd driving a sharp bargain with the tempestuous lover. She secures the friendship of Melibea and proceeds at once to use upon her the cunning, the subtle logic, the keen knowledge of dialectics that she has practiced in many a like emprise. She succeeds in obtaining from her a girdle which she bears at once to Calisto. Thus far the plot has been the same as its more celebrated prototype. Here the resemblance ends. Danio, the father of Melibea, has had a terrible dream — he has seen in his sleep a foul monster speaking to his daughter, that, «leaping and fawning upon her,» tries to beguile her into a loathsome pit. This monster is, of course, Celestina. Melibea, recognizing the application to herself, confesses, and after having assured her parent that she has not taken the final step, asks his forgiveness. The play ends with a long commendation by Danio in praise of virtue and obedience.

This unexpected change in the action, so unlike the Castilian, has irrevocably lost to us what might have been a great play. The murder of Celestina, the death of the lovers, the failure to comply with poetic justice did not agree with the nice sense of ethics of its rugged English author. The catastrophe did not appeal to him, — the Senecan climax was not to his taste. Instead of the wonderful tragical ending of Celestina, he has given us a poor substitute, — a moral exhortation to virtue. The adaptator, so original in many ways, so far in advance of his time, stopped at the threshold. And yet it would have been almost beyond precedent if he had crossed the bounds and given us the «Celestina» as he found it. Bearing upon it the frown of the Church, — this might alone have deterred him. But there is a more potent reason. The «Celestina» was three hundred years in advance of its epoch. Mr. Fitzmaurice-Kelly goes so far as to compare it to the work of a modern of the moderns, — Guy de Maupassant! It is no wonder that the author, whoever he might be, failed to grasp the stern realities of a book that has flourished through four centuries, its vitality unimpaired, — the qualities that make it what it is, to be appreciated now rather than in the reign of Henry VIII, when Vives denounced it as pernicious and not to be read by the faithful. The adaptator might have viewed it in still another light a more heinous one in literary usage. He perhaps recognized the

wickedness of the «Celestina» and tried to re-work it, to make it as exemplary in morals as it was in letters.[1]) «The pessimistic conception of life,» says Ten Brink, «upon which the whole presentation is based was opposed to his moral feeling, the very earnestness and persistency exhibited by the Spanish poets in the treatment of so dismal a subject may have gone against the grain with him».[2])

In some respects the English version is an advance upon the Spanish. The «Celestina», with its twenty-one acts, was so long that it could not be put upon the stage — the first act alone being as long as some plays. Where Rojas has put unwieldy speeches in the mouths of his characters, the English author has short, flowing sentences. An acting play has been made out of a dramatic composition. To do this some of the minor characters have been suppressed, mere mention being made of them in the dialogue (see supra p. 9). In the adaptation of the first four *jornadas* of the «Celestina» the essentials have been, in every case, preserved.

Not only does the complete doing away with the abstractions and allegory in «Calisto and Melibea» mark a great advance in stagecraft, but the language and diction presage, in equal measure, the newer drama. Until the time of Greene we do not find a scene like the one between Calisto and Sempronio, when the latter suggests the services of the bawd. «Ralph Roister Doister», considered to be the first «regular» English comedy, cannot be compared to it in the fluency or strength of its diction.

Calisto thus appeals to his servant:

Cal. O, Sempronio, have pity on my distress,
For of all creatures I am the woefullest.

Sem. How so? What is the cause of your unrest?

Cal. For I serve in love to the goodliest thing
That is or ever was.

Sem. What is she?

---

[1]) This was attempted by Lavardin in his celebrated French version: *La Celestine fidellement repurgee (des plusiers endroits scandaleux qui pouvoient offenser les religieuses oreilles et y adioustant du sien)* par Jacq. de Lavardin. 1577. — Paris, See Puibusque, Adolphe de, *Histoire Comparee des littatures espanole et francaise*, Paris 1843; I p. 478; also Brunet, Vol. I, p. 1721.

[2]) Ten Brink, Vol. II, part II, 143.

Cal. It is one which is all other exceeding:
The picture of angels, if thou her see:
Phoebus or Phoebe no comparison may be
To her. — — —

Oh, what woeful wight with me may compare!
The thirst of sorrow in my mixed wine,
Which daily I drink with deep draughts of care. [1])

The last two lines are especially note-worthy. The foll
shows the advance in the structure of the dialogue:

Cal. (continuing) What counsel can rule him, Sempronio,
That keepeth in him no order of counsel?

Sem. Ah, is this Calisto? his fire now I know well;
How that love over him hath cast her net,
In whose perseverance is all inconstancy.

Cal. Why, is not Elisaeus' love and thine met?

Sem. What then?

Cal. Why reprovest me then of ignorance?

Sem. For thou settest man's dignity in obeisance
To the imperfection of the weak woman.

Cal. A woman? Nay, a god of goddesses.

Sem. Believest that then?

Cal. Yea, and as a goodness I here confess;
And I believe there is no such sovereign
In heaven, though she be in earth.

Sem. Peace, peace;
A woman a god! Nay, to God, a villain! [2])

And when speaking of the follies of women:

Sem. What trimming, what painting to make fairness!
Their false intents and flickering smiling. [3])

The last sentence is unique — it is so different from the
language of the moralities. The speech of Calisto when desc

---

[1]) Hazlitt's Dodsley, I, pp. 56—57.
[2]) Ibid. p. 59.
[3]) Ibid. p. 60 ff.

ie charms of Melibea has not its equal in English theatrical litera-ıre until the decade just preceding Shakespeare's apprenticeship. 'he poetic spirit is not wanting. It must be understood, however, ıat all the comparisons are relative — that the interlude was written bout 1525 when Skelton was the foremost poet of England.

Cal. Behold her nobleness, her ancient lineage,
Her great patrimony, her excellent wit,
Her resplendent virtue, her portly courage,
Her godly grace, her sovereign beauty perfit!
No tongue is able well to express it.
And yet, I pray the, let me speak awhile,
Myself to refresh in rehearsing of my style.
I begin at her hair, which is so goodly,
Crisped to her heels, tied with fine lace,
Far shining beyond fine gold of Araby!
I trow the sun colour to it may give place;
That who to behold it might have the grace
Would say in comparison nothing countervails —
— — —
Her gay glassing eyes so fair and bright;
Her brows, her nose in a mean no fashion fails;
Her mouth proper and feat, her teeth small and white,
Her lips ruddy, her body straight upright;
Her little teats to the eye is a pleasure.
Oh, what joy it is to see such a figure!
Her skin of whiteness endarketh the snow
With rose-colour ennewed. I thee ensure
Her little hands in mean manner, — this no trow —
Her fingers small and long, with nails ruddy; most pure
Of proportion none such in portraiture:
Without peer: worthy to have for fairness
The apple that Paris gave Venus the goodness.[1])

The interludes of Heywood, superior as they are in many respects, do not contain or even suggest the minuteness, the intensity and the consistency of characterization of Calisto and Melibea. Although not so pronounced there is also the realism, analysis and the subtle pleading of the original, especially in the scene where Celestina appeals to Melibea, who rebukes her sharply, but is finally overcome by the vigor of her logic alone. Here the action is decidedly dramatic and it is well sustained to the end. Ten Brink and Ward have noticed the skill with which the dramatic situations are handled. The

[1]) Ibid. p. 61 ff.

gracioso, or comic character, used in the older Spanish drama and which later became stereotyped in Calderon's plays, is here represented in the servant of Calisto, Sempronio, who employs the coarse wit of the time.

How the adaptator made use of his material is also of value. From a reading of the interlude one would never suspect that Spain had furnished the original. It has been completely «Englished» even to the very rhyme in which it is written. The pedantries of the «Celestina» have generally been omitted. Good old English expressions are used in their stead. The pithy epigrams that have made the Spanish a kind of quotation-book for later writers[1]) have been, in many cases preserved in the English version.[2])

The first play in our literature that was influenced by foreign dramatic ideals was also this old adaptation of the «Celestina». When we consider what an eminent following the comedies and tragedies after the Italian manner had (later) in England, it is important that the first product of foreign influence was not of Italian, but of Spanish origin. «Calisto and Melibea» denotes the rise of the romantic comedy, it being the first to contain the elements of romanticism that flourished vigorously a half-century later and reached its culmination in Shakespeare. It was revived, in fact, during this movement (1582). Shakespeare's romantic comedy, *All's Well That Ends Well*, is distantly related to the «Celestina». Shakespeare made use of the *Decameron*, Day III, novel 9, as given by Paynter in his *Palace of Pleasure*, Vol. I, nov. 38. The story is also found in Accolti's *Virginia* (1513) which came within the sphere of influence of the «Celestina».[3]) Thus indirectly the old Spanish play affected Shakespeare and the romantic drama in England. Virginia by Accolti was unknown to the English although Prof. Ward conjectures that «it might have been brought to England by the Italian actors who were in this country in

---

[1]) See *La Celestina, por Jabier Soravilla*, Madrid, Hernandez, 1895. This contains a list of the '*maximas, pensamientos y sentencias*' of the «Celestina».

[2]) Mr. W. Carew Hazlitt was of the opinion that many of the folksayings in the interlude were of English origin. They might have been current in England, but the English poet took them directly from the Spanish. See Hazlitt's Dodsley, Vol. I, p. 81, where the reference is made to Brand's Popular Antiquities of Great Britain, 1870, III, 317, — the quotation «The unicorn humbleth himself to a maid» may be found in the «Celestina», Act IV, '*come se dice de unicornis que se humilla a cualquiera doncella*'.

[3]) Klein, *Geschichte des italienischen Dramas*, Vol. I, p. 590, seq.

1577-8».[1]) The first influence, however, of romanticism in the English drama was direct and at first hand.

When the English poet made his rendering of the Celestina, did he make use of a Spanish text or an Italian translation? At the time the Spanish language was hardly known in England, the interlude itself being the first product of Spanish literature. When it was published, England hat an extensive commercial, as well as social, intercourse with Italy and had already received from it the quickening impulses of the Renaissance. The nobles sent their sons to Italy to be educated, rarely, if ever, to Spain. Use could have been made of three translations, in Italian, in French and in German. As early as 1505 there was issued at Venice an Italian translation by Ordoñez, the first of a long line of Tuscan renderings. Another edition appeared at Rome the year following, but it was immediately confiscated by the authorities.[2]) The German version, *Ain Hipsche Tragedia von zwaien liebhabendn mentschen*, etc., was published at Augsburg in 1520.[3]) It is extremely improbable that this translation was employed. The French was '*translate d'ytalie*' and dated at Paris, 1527 — probably too late to have been of use to the English adaptator. The exclamation, *Dieu garde* (p. 56, line 10), occurring early in the English play, leaves it to be inferred that a French version was its source. It would be well to compare the passage with the first French translation, but it is inaccessible. The exclamation *Dieu garde* is one in general use and in itself does not indicate a direct borrowing.[4])

---

[1]) Ward, Vol. II, p. 119.

[2]) Other editions, Milan, 1514, 1515; Venice 1515, 1519, 1525, cf. Brunet I, 1723 ff. The edition of Milan, 1514, agrees with the Seville edition of 1501.

[3]) For influence of the Celestina in Germany see *Spaniens Anteil an der Deutschen Litteratur des 16. und 17. Jahrhunderts* by Dr. Adam Schneider, Straßburg, 1898, p. 277 seq. V. Ferdinand Wolf, *Über die Celestina*, in the Blätter für literarische Unterhaltung 1845 and *Studien*, p. 289.

[4]) Other French translations (bevore 1530) Lyon, 1529; Paris 1529. See Brunet, ibid. p. 1721.

The expression *Dieu garde* does not occur in any of the early French translations in the British Museum. The passage in the edition of 1542 reads:

Cal. Semprorico, Semprorico, Où est ce mandit?

Semp. Je suis ici, monseigneur pensan de vos chevals.

The adaptator need not have gone to Spain to have procured Spanish text, although numerous embassies were sent to Spain durin the reigns of Henry VII and Henry VIII. Three editions of th Celestina in Spanish were published in Italy before 1530 (Milan, 1514 Venice 1515 and 1525). It could, therefore, have been quite acces sible in Italy as well as in Spain. It is extremely probable that i Calisto and Melibea a Spanish text, but one printed in Italy, wa employed. There is no reason, except the one given above, wh the book could not have come direct from Spain, although Italia books were appreciated in England long before the first appearanc of Spain in the field of English letters. Italy offered the excellen translations of Ordoñez and Imolese, but the English conforms mos to the Castilian, and the conclusion is inevitable that the dramati went directly to the original.[1])

The history of Calisto and Melibea does not end with its publ cation by Rastell. It had more enduring qualities. It was probab acted at Court or before an assemblage of nobles prior to being p into printed form. We know that during the reign of Henry VI the great houses supported players of interludes *(interludantes)* wl devised the pageants and masques that were given in honor of t King during his «progresses». Henry himself took an active intere in them. He had his own company known as «The King's Players Calisto, in the interludes, when about to go off the stage, turns the audience and says:

> My message shall return by my servant Sempronio.
> Thus farewell, my lords, for a while I will go.[2])
>
> (Exit)

From this it is inferred that the play was acted before members the nobility — perhaps at Court, or Calisto would not have address them as «my lords». It is a deliberate attempt to interest t

---

In the Celestina, Paris 1578 the servant's name is Malican (for Sempronio) a the dialogue:

Cal. Malican? Mal? Où sera ce malheureux?

Mal. Me voici, Monsieur, qui garde ces chevaux.

[1]) Mr. J. G. Underhill, Sp. Literature, in the England of the Tudors, p. 3 (before cited) is of the opinion that it was adapted through the Italian of Ordoñ There is nothing to prove this contention.

[2]) Hazlitt's Dodsley, p. 64. — Doch vgl. die ständige Anrede *lords*, *lording* an das Publikum in älteren volkstümlichen Dichtungen. (W. K.)

auditors in the action of the play — much in the manner in which the actors, in later time, appealed to the gallants who were seated upon the stage.

How long the play, in its older form, continued to be acted is not known. The records are silent upon the point. In 1580, however, there was an attack made upon it by one who took part in the stage-polemics ot the day. In the *Second and Third Blast of Retrait from Plaies and Theaters* it was thus weighed in the balance by its Puritan author.

«The nature of these Comedies are, for the most part, after one manner of nature, like the tragical Comedie of Calistus, where the bawdresse Scelestina[1]) enflamed the maiden Melibea with her sorceries. Do we not use in these discourses to counterset witchcraft charmed drinks & amorous potions, thereby to drawe the affections of men, & stir them up into lust, to like euen those whom of them-selues they abhor.»[2])

The interlude no doubt had undergone a change since the days of the Tudors. It may have been re-modelled — it surely must have been lengthened, for the older play has the proportions of an interlude. That it was «in one manner of nature» describes the Celestina exactly. The climax was probably altered, although the «sorceries» of the bawd are contained in the earlier production. The «tragical comedie of Calistus» must have been a prominent play at the time or the author of the *Second and Third Blast* would not have pointed it out as an example. That it was still a comedy and not a tragedy seems to be inferred, although the terms tragedy, comedy and tragicomedy were used very loosely by the playwrights of the time.[3])

The following is probably a reference to the Celestina and its adaptation. It is from Gosson's '*Playes Confuted*' and the term «bawdy comedie» was peculiarly adapted to it. It was published in 1581.

«I may boldely say it because I have seene it, that the Palace of pleasure, the Golden Asse, the Aethiopian historie, Amadis of

---

[1]) It is curious to note that the English author unconsciously imitated Vanegas de Busto who, in a ripe spirit of mockery, called it the '*Scelestina.*'

[2]) Reprinted in the *English Drama and Stage under the Stuart and Tudor Princes* (edited by W. Carew Hazlitt) Roxborough Library, 1869; p. 143.

[3]) In 1578 Thomas Lupton called his play, *All for Money,* both a Tragedy and a Comedy! See Collier, Vol. II, p. 417.

France, the Rounde table, *baudie Comedies*, in Latine, French, Italian and *Spanish*, have been thoroughly ransackt to furnish the Playe houses in London.[1])

The quotation is of value in that it shows that the dramatists of the age of Elizabeth drew their materials from Spanish sources, and Spanish dramas in particular. Stephen Gosson, who made the statement, was a playwright himself and knew of what he spoke.

Two years after the mention of it in the *Second and Third Blast* it was produced in London by Lord Hunsdon's Company before the Court:

«1582. Dec. 27. A Comedy of Beauty and Housewifery on St. John's day by the Lord Hunsdon's servants.»[2])

Mr. Fleay identifies this as a later form of «Calisto and Melibea». The short-title of the interlude — «The Beauty and Good Properties of Women,» used in Rastell's edition, is similar to the «Comedy of Beauty and Housewifery» produced by Lord Hunsdon. As the play was produced a few years before (in 1580), the supposition is a reasonable one.

The «Celestina» has the distinction of being the first play to be published or announced for publication in the Spanish language in England. On February 24, 1591, there was entered in the Stationers Registers to the account of John Wolf by «Master Hartwell and the wardens A booke entituled Lacelestina Comedia in Spanishe». No copy of the work thus entered is known to exist. The wide popularity of the «Celestina» in England is nowhere better attested than by this announcement of its publication in the original Castilian.

On October 5, 1598, there was entered for William Aspley, «of the Tygers Head in Saint Paul's Church-yard» a license to print what is evidently a new translation of the «Celestina». It probably has reference to a complete version of the Spanish and not to a mutilated form of it. It might be a regular play for the term «booke» denotes a drama as well as what properly comes under that appellation. Thus Shakespeare's plays are entered in the Stationers' Registers as books. The title-page corresponds so well with the Spanish that it was probably a literal translation. It was never printed.

---

[1]) Playes Confuted in five Actions, Proving they are not to be suffered in a christian commonweale, by the waye of both the Cavils of Thomas Nast, etc. English Drama and Stage, p. 189.

[2]) See Fleay, Hist. of the Stage, p. 29; Chronicle, Vol. II, p. 290.

«Entered for his (Aspley's) copie under the handes of master Samuel Harsnett, and the wardens, a booke entituled the tragick comedye of Celestina wherein are discoursed in most pleasant stile manye Philosophicall sentences and advertisements verye necessarye for younge gentlemen Discoveringe the sleights of treacherous servantes and the subtile cariages of filthye bawdes.»[1])

The Title of the «Celestina» (Seville, 1501 and later) is —

«Comedia de Calisto y Melibea — la qual contiene demas de su agradable y dulce estito muchas sentencias filosofales e avisos mui necessarios para mancebos, mostrandoles los enganos que estan encerrados en siruientes y alcahuetas.»

The short-title, «Celestina» was first used, in Spanish, in the edition published at Alcala, 1569. The English translator used this and not the older title of Calisto and Melibea. This proves conclusively that the edition announced in 1598 was in no way connected with the interlude, when the title «Celestina» was unknown.[2]) This translation was the immediate forerunner of the one by James Mabbe (1572—1642?).

Don Diego Puede-Ser, as Mabbe liked to be known, had lived in Spain for two years as Secretary of the embassy under Sir John Digby. In 1623 he published a translation of «Guzman de Alfarache» under the title of «The Rogue». Seven years later a license was issued to Raph Mabb, the translator's brother, for «a play called the Spanish Bawde».[3]) An excellent reprint has been made of Mabbe's version, edited with an introduction by Mr. James Fitzmaurice-

---

1) Arber's *Transcript of the Stationers' Registers*, Vol. III, p. 42.

2) See Salvá, *Catalago*, 1, No. 1165. A translation, however, bore this title before the one of Alcala. The one published at Venice in 1519, «tradocta de lingua castigliana en italiano idioma,» was really the first edition to use the title now generally employed. See Foulché-Delbosc, p. 35, Note. In 1598 there was also published Bartholemew Yong's englishing of the «Diana» of Montemayor as well as translations by L. A. of the «Mirrour of Knighthood» and «Don Belianis de Grecia», — these, together with the «Celestina», make the year a notable one in the history of Spanish letters in England.

3) Arber's Transcript, Vol. IV, p. 812. Licensed Feby. 27, 1630. The book, issued in 1631, was entitled: The Spanish Bawd Represented in Celestina or the Tragicke-Comedy of Calisto and Melibea wherein is contained, besides the pleasantnesse and sweetnesse of the stile, many philosophicall sentences, and profitable instructions necessary for the younger sort, showing the deceits and subtilties housed in the besomes of false servants and cunny-catching Bawds.

Kelly.[1]) «In the diffusion,» says Mr. Fitzmaurice-Kelly, «of its les of loyalty to truth, to life and to distinction of form, no man, in measure given to a translator, has played a braver part than admiring lover, Don Diego Puede-Ser. Much of the vigor, the passi the fire of Rojas, much of the *gravitas et probitas* which stir Barth's transports, is successfully transfused in his Copy; and if colours be not in all respects the same as his original's, they are uncommon brilliancy and beauty.» Mabbe's «Spanish Bawd presented in Celestina» was a fitting climax to the labours of predecessors. Over one hundred years had elapsed since the gı Spanish romance was first given to the English people.

In the foregoing the following conclusions have been reach

I. The interlude of Calisto and Melibea is the first play in Eng dramatic literature that is indebted to a foreign (continen source.

II. It is the first monument of the contact of English and Spaı literature.

III. It is the first drama to be influenced by the literature of Sp

IV. It is the first play that marks the beginning of the roma Comedy in England.

V. It is the first to suppress the allegory of the moralities.

VI. It is the first to suppress the abstract qualities.

VII. It is the first in which customary names are given to characters. The names represent individuals and not cla

VIII. In diction and in language it is far in advance of its ep

Despite the above important qualities the interlude of Ca and Melibea has received but meagre treatment in the historie our dramatic literature. Its splendid isolation in the waste of moral has not been sufficiently recognized. It is an exotic, it is true, no direct influence can be traced to it. The primary qualitie possesses, however, make it all-important in the eyes of the stuc The interlude contains every element of the regular drama with one exception, and that of least importance — length. The sut of the play is one of vital interest, the relations between man woman — verging on the problem drama of our own day, an different as can be from the hackneyed subjects of moralities. use of the words, «a new comodye», as set forth upon its title-ı is of rare significance. It is, perhaps, the first use of the t

[1]) London, David Nutt, 1894. In Tudor translations edited by W. E. Henley

«comedy» as applied to a play produced in England. Did the author mean that it was simply a «new» comedy in the sense that it was not an old one re-issued, or did he mean that it was «new» in that it was unlike in construction and subject-matter to the moralities that had gone before it? The preservation of the three dramatic unities in «Calisto and Melibea» make it especially noteworthy in the literature of this period.

The fresh elements in its make-up caused the interlude to be played when the moral plays of the time, not abreast with the advance in dramatic construction, were laid aside and forgotten. It saw the rise of «Gammer Gurton's Needle» and of «Gorboduc», and also witnessed their decay.

It contained the vital elements of the newer drama, and hence it endured when the moralities were given up. So sturdy, so vigorous was it that over a half-century after publication, it was presented before the Court and was important enough to be honored by the censure of the Puritans.

Length, then, is the only draw-back to the interlude being termed a «regular» play. It has, and it cannot be denied, the proportions of an interlude — it resembles an interlude in nothing else. It is regular in all other attributes. It cannot be classed as a morality, because the elements that distguish the moralities — the allegory and the abstractions — are wholly absent from it. «Ralph Roister Doister» is, in one respect, not as far advanced in structure — the *Miles Gloriosus*, etc. are types, representations of a class, while in the interlude, Calisto, Melibea, Pleberio and the others are the names of individuals. It is therefore «regular» in everything but length. It was issued thirty-five years before the first so-called English comedy. It here follows that a ninth conclusion must be added to the number given above.

IX. Calisto and Melibea is the first play in the English drama to contain all the essentials of the regular drama with but one exception, and of least importance, — that of dimension.

This alone is sufficient to make it of primary significance in the rise and development of the English drama.[1])

[1]) Vgl. über den Gegenstand jetzt W. Fehse, Christof Wirsungs deutsche Celestinaübersetzungen. Dissertation, Halle 1902, wo p. 68—73 über die «Celestina» in England gehandelt ist, sowie die Besprechung dieser Arbeit von Farinelli, Deutsche Litteraturzeitung 1902, p. 2791. (W. K.)

Neue italienische Skizzen zu Shakespeare.

Von

Gregor Sarrazin.

---

6. Der Räuberwald in der Lombardei.[1])

Shakespeare's Lustspiel von den beiden Veronesern ist (mit Benutzung älterer Dramen, Zupitza, Shakespeare-Jahrbuch XXIII, 1 ff.) im wesentlichen frei komponiert und, wie wohl allgemein anerkannt, ziemlich flüchtig gearbeitet. Das zeigt sich in manchen kleinen Widersprüchen und Irrtümern, Verwechslung von Ortsnamen (III, 1, 81, V, 4, 129) u. dgl. Auf das Lokalkolorit, welches jedenfalls von Shakespeare allein herrührt (vgl. Zupitza, a. a. O. S. 6, 13), ist dementsprechend wenig Sorgfalt verwandt worden: nicht selten mengen sich, wie besonders von Th. Elze hervorgehoben (Venez. Skizzen S. 140), englische Vorstellungen in die Schilderung der örtlichen und Kulturverhältnisse ein.

Immerhin ist die Lokalfärbung des Lustspiels nicht so unzutreffend, wie es zunächst scheint. Außer der «Reede» von Verona, die in einem früheren Aufsatze von mir erklärt und gerechtfertigt wurde, dürfte noch ein anderer Umstand der Lokalschilderung bei manchen Lesern ein Kopfschütteln erregt haben. Im vierten und fünften Akt ist wiederholt von einem großen Walde *(forest, wood[s], thicket)* die Rede, der zwischen Mailand einerseits und Verona oder Mantua andererseits gedacht und an der Grenze des Mantuaner Gebiets (also etwa in der Gegend südlich vom Gardasee, in der Nähe von Desenzano, Peschiera, Solferino, Valeggio oder Castiglione delle Stiviere) lokalisiert ist (abweichend von den Quellen).

---

[1]) Vgl. Shakespeare-Jahrbuch XXXI, 165 ff., XXXVI, 95 ff.

In diesem Walde hausen die Räuber, denen Valentin sich anschließt, dort treffen zum Schluß die Hauptpersonen zusammen. Die ganze Lösung des Konflikts ist von Sh. frei erfunden (Zupitza a. a. O. S. 14). Es ist nun zwar leicht als richtig zu erkennen, daß der Weg von Mailand nach Verona, wohin Valentin flüchten will (vgl. Gentl. IV, 1, 17), durch Mantuaner Gebiet, oder unmittelbar an der Grenze desselben vorbeiführte, auch daß man in der Tat am Fuß des Hochgebirges (bei Brescia) vorbei dorthin gelangte (vgl. Gentl. V, 1, 46). Aber diesen Wald, der so wenig zu dem jetzigen Charakter der Landschaft paßt, werden Kenner Oberitaliens zunächst in das Reich der Phantasie zu verweisen geneigt sein; daß der Forst schon drei Meilen von Mailand beginnen soll, wird für ganz unzutreffend gehalten werden.

Und doch zeigt sich gerade in diesen Angaben eine überraschende Übereinstimmung der Phantasie des Dichters mit der (damaligen) Wirklichkeit.

Heutzutage freilich unterscheidet sich die Gegend zwischen Mailand und Verona, insbesondere die weitere Umgebung von Brescia, Desenzano, Peschiera nicht wesentlich von anderen gartenartig angebauten Gebieten der lombardischen Ebene: endlose Flächen von Getreidefeldern, wie gewöhnlich, von Reihen von Maulbeerbäumen durchzogen. Aber wer etwas genauer beobachtet, kann doch schon bei einer Eisenbahnfahrt erkennen, daß der landschaftliche Charakter dieser Gegend noch jetzt ein etwas anderer ist, als gewöhnlich in Oberitalien: häufiger als sonst wird das Einerlei durch vereinzelte Waldbäume (Eichen, Ulmen, Eschen, ja sogar Fichten in der Nähe von Peschiera) unterbrochen; ab und zu taucht auch (besonders in den Flußniederungen) ein kleines Wäldchen auf, z. B. zwischen Treviglio und Romano, zwischen Romano und Chiari.

Im vorigen Jahrhundert muß, wie aus einer englischen Reisebeschreibung zu ersehen, auch die Gegend von Valeggio und Monzambano (südlich vom Gardasee) zum Teil wenigstens noch waldartigen Charakter gezeigt haben.[1])

---

[1]) Vgl. John Ch. Eustace, Tour through Italy I, 100: «Opposite Mosembano (=Monzambano), on the left, a fertile plain extends for the space of a mile to a range of well *wooded* hills, adorned with a tower on the middle eminence called Monte Velto, and terminating in the very picturesque hill and castle of Valeggio. — — — Westward lay the delightful valley of Borghetto. — An amphitheatre of hills partly encloses the valley with a rampart of *woods* and villages, and through it rolls the seagreen Mincio.»

In der Tat dürfen wir hier wohl die spärlichen Überreste eines früheren großen Waldgebietes erkennen.

«Durch die flache, sumpfige Ebene am Eingange [der Halbinsel Sirmione] zieht jetzt die Poststraße nach Verona, zog einst die Via Gallica durch einen Wald, in welchem Kaiser Claudius II. 268 einen entscheidenden Sieg über die Alemannen erfocht.» (Georg v. Martens, Das malerische und romantische Italien, III, 145.)

Noch heute weisen in dem Hügellande südlich vom Gardasee Ortsnamen auf den früheren Waldcharakter hin: Foresto (= Foresta, Forst), Cereta (Eichwald), Carpenedolo (Buchenwäldchen), Olfino (= Olmo fino, Schönulme), Roverbella (Schöneich), sämtlich nur einige Kilometer von Peschiera oder Desenzano entfernt. Diese Ortsnamen (die außerhalb der Waldgebiete der Alpen und Apenninen wohl nur wenig Analoga haben) scheinen noch nicht sehr alt zu sein.

Wieviel nun von diesem Walde gegen Ende des XVI. Jahrhunderts noch erhalten war, läßt sich natürlich nicht mehr genau feststellen, da ausführlichere Schilderungen dieser Gegend aus jener frühen Zeit m. W. nicht vorliegen. Aber es ist bemerkenswert, daß die Gegend zwischen Brescia und Montichiari (südöstlich von Desenzano) und anderseits zwischen Verona und Desenzano in Reisebeschreibungen des XVII. Jahrhunderts (Schott, Furttenbach) als ödes, unkultiviertes Land bezeichnet wurde. Daß Italien, besonders Oberitalien, früher viel waldreicher war, als heutzutage, ist allbekannt (Heinr. Nissen, Ital. Landeskunde S. 433). Der einzige größere Überrest dieses Waldreichtums in Oberitalien ist heutzutage wohl nur die Pineta von Ravenna. Die Waldverwüstung hat wohl schon in spätrömischer Zeit begonnen, aber erst in den letzten Jahrhunderten einen größeren Umfang angenommen. Der Monte Baldo, jetzt ganz kahl, soll z. B. nach Heinrich Noe (Ital. Seenbuch) noch im XVIII. Jahrhundert bewaldet gewesen sein.

In der lombardischen Ebene zwischen Mailand und Verona ist jedenfalls schon viel früher Wald in Ackerland verwandelt worden. Aber auch bei einer solchen Umwandlung ließ man zunächst gewöhnlich wenigstens vereinzelte Waldbäume (Ulmen, Eschen) stehen, welche den Feldern Schatten spendeten und den Weinreben als Stütze dienten. Erst allmählich wurden diese durch Maulbeerbäume ersetzt.

Von jenem «unkultivierten Land» das sich bis «zwanzig Meilen» westlich von Verona (also ungefähr bis Desenzano) erstreckt, ist

schon in einem Reisehandbuch von Fr. Schott (1600) die Rede.[1]) Dies ist die einzige Gegend Oberitaliens, die in den alten Reisehandbüchern als «unkultiviert» bezeichnet wird.

Jeder, der Italien kennt, weiß, wie dort unkultiviertes Land, das früher Waldgebiet war, aussieht. Manzoni hat es in den Promessi Sposi Kap. XVII genau geschildert. Man kann solches Land als Buschwald, die sogenannte «Macchia» bezeichnen: im wesentlichen Buchengestrüpp, Gesträuch, Ginster u. dgl., dazwischen vereinzelte Waldbäume, Baumgruppen, vielleicht auch kleine Haine.

Durch eine waldartige Wildnis führte also zu Shakespeare's Zeit jedenfalls der Weg von Mailand nach Verona, und zwar gerade an der Grenze des Mantuanischen Gebiets.[2]) Ein größerer eigentlicher Wald im deutschen Sinne wird wohl schon am Ende des XVI. Jahrhunderts kaum mehr vorhanden gewesen sein, sondern eben nur noch ein Buschwald. Eine solche Landschaft konnte indessen nach englischem Sprachgebrauch sehr wohl als «forest» bezeichnet werden (vgl. z. B. Epping Forest, New Forest). Shakespeare's Lokalschilderung entspricht also in diesem Punkt genau den wirklichen Verhältnissen, was um so merkwürdiger ist, als dies wohl der einzige Wildpark war, den die Lombardei: «der Garten Italiens» damals noch aufzuweisen hatte.

Daß eine solche Gegend wie geschaffen war zu einem Schlupfwinkel von Räubern, liegt auf der Hand. Und in der Tat hat sich gerade dort bis in das XIX. Jahrhundert hinein nachweislich das Banditenwesen erhalten.

Im XVII. Jahrhundert vermieden, wie es scheint, die Reisenden, den direkten Weg von Mailand nach Verona einzuschlagen (über Treviglio, Brescia, Desenzano, Peschiera). Sie zogen vielmehr eine Zickzackroute vor: entweder über Bergamo — Brescia oder über Lodi — Crema — Orzinuovo — Brescia; weiterhin wurde sogar der Umweg über Mantua nicht gescheut. So reiste z. B. der Deutsche

---

[1]) Itinerari Italiae — — — libri tres, A Franc. Schotto — — — Antverpiae 1600, p. 33: «Hinc [Ed. Vicentiae 1610: Ad occidentem solem] videas incultos et lapidosos Veronensium campos, qui ante Veronam in collibus positam millia passuum viginti patent.» Ähnlich noch in einer späteren italienischen Bearbeitung desselben Reisehandbuchs (Itinerario — — — di Franc. Scoto, Padova MDCLXXII) p. 88: «Verso occidente si ritrova avanti Verona per 20 miglia, paese inculto e sassoso.»

[2]) Monzambano, etwa 6 km südlich von Peschiera, liegt schon im Mantuanischen.

Joseph Furttenbach um 1620 von Mailand nach Verona auf folgendem Wege: Lodi — Crema — Orzinuovo — Brescia — Goito — Mantua (Newes Itinerarium Italiae — — — Durch Josephum Furttenbach, Ulm 1627, S. 236 ff.). Als der gewöhnliche Weg von Mailand nach Verona — Venedig wurde indessen der über Bergamo — Brescia bezeichnet (Itinerario — — — di Francesco Scoto, Padova 1672, p. 4, 95). Die Ursache dieser Umwege ist aus den Reiseschilderungen leicht zu erraten (abgesehen von dem außerordentlich schlechten, sumpfigen Weg (pessima strada) zwischen Peschiera und Desenzano): Die Lombardei war damals (wie ja auch aus dem ersten Kapitel von Manzonis Promessi Sposi zu ersehen) durch Banditen sehr unsicher und natürlich die direkte Route, die durch ödere Gegenden führte, am meisten gefährdet.[1]) Aber auch die Gegend um Crema und Orzinuovo erschien Furttenbach zu Anfang des XVII. Jahrhunderts sehr gefährlich, mehr noch die um Montichiari und Castiglione delle Stiviere: «Von dannen [i. e. Brescia] zogen wir vber ein sehr gross eben Feld, allda weder Häuser, viel weniger aber Menschen auff etliche Meil wegs nit zu sehen, dahero es wegen der Banditen gar gefäh[r]lich, wie wir dan schon gute information eingenommen, vnd so viel nachrichtung hatten, dasz wir in keinem Dorff nit zu Mittag zehren solten, damit vns nit vorgewartet wurde; deszwegen eyleten wir starck fort vnd kamen 12 Meil oder in 4 Stunden nach Monte giaro [= Montichiari], dasz ist ein Flecken, darbey ein alte Vestung, von dannen drei Meil auff ebnem Land, da endet sich das Venedische, vn kompt man auff das Principato castiglione delle stivere 4 Meil (hier haben die Banditen auch ihr Caccia, dahero sich nit lang zu saummen).»

Wie hartnäckig nun das Banditenwesen sich in dieser Gegend noch Jahrhunderte erhalten, dafür mögen zwei Zeugnisse von neueren Reisenden genügen. In Joh. Jak. Ferber's Briefen aus Wälschland (Prag 1773) lesen wir p. 389 nach allgemeinen Betrachtungen über die Unsicherheit in der Lombardei:

«Selbst die Landstrasse zwischen Mayland bis gegen Verona durch das Brescianische ist nicht allemal von Räubern frei. Die fast bey jedem Steinwurf, und bisweilen noch dichter aufgerichteten kleinen Kreuze von Stein oder Holz bedeuten eben so viele Mordthaten, welche an diesen Oertern geschehen sind.»

---

[1]) Vgl. Gentl. IV, 3, 34: «the ways are dangerous to pass.»

Mehrere Jahrzehnte später schrieb Lord Byron von Verona aus unter dem 6. November 1816 an Th. Moore (Byron's Works, Letters and Journals, ed. Prothero. III, 381):

«We moved to-day over the frontier to Verona, by a road suspected of thieves, 'the wise convey it call', but without molestation.»

Die Gegend von Desenzano wurde von anderen Reisenden als besonders gefährlich angegeben. Der Räuberwald an der Grenze von Mantua war also nicht Phantasie, sondern unangenehme Wirklichkeit. Shakespeare hat ihn in die einzige Gegend Oberitaliens verlegt, in die er paßte. Wenn nun der aus Mailand fliehende Valentin durch das Nord-Tor (*North-Gate*, Gent. III, 1, 258) die Stadt verläßt, so ist das wiederum ganz zutreffend. Der gewöhnliche Weg nach Verona und Venedig führte ja, wie wir sahen, über Monza — Bergamo, also zunächst in nordöstlicher Richtung, und durch ein im Norden, genauer Nord-Nord-Osten der Stadt gelegenes Tor (heute Porta Venezia) mußte man aus Mailand hinausziehen. Nebenbei bemerkt, bot dieser Weg einem Verbannten, wie Valentin, den Vorteil, möglichst rasch aus mailändischem Gebiet herauszuführen; denn jenseits der Adda vor Bergamo begann schon die «Terra di San Marco», das Venetianische Gebiet. Sylvia, die Valentin aufsuchen will, und der Herzog von Mailand, der dieser folgt, schlagen offenbar denselben Weg ein, der am Fuß des Gebirges vorbeiführt (vgl. Gentl. V, 1, 46). Es trifft wiederum genau zu, wenn auf diesem Wege nach kaum drei Meilen schon das Waldgebiet erreicht wird (*the forest is not three leagues off* Gentl. V, 1, 11). Monza mit seinem großen alten Park am Lambro ist von Mailand etwa 13 km entfernt. Nehmen wir nun die Bezeichnung 'three leagues' genau nach der gewöhnlichen englischen Bedeutung (vgl. Al. Schmidt, Shakespeare-Wörterbuch), so müssen wir 1 league gleich 3 engl. Meilen oder 4,8 km setzen, also 3 leagues gleich 14,4 km. Eine größere Genauigkeit ist bei einer ungefähren Schätzung gar nicht zu verlangen.

Alle diese Übereinstimmungen mit der Wirklichkeit nur durch zufälliges Zusammentreffen oder durch Intuition zu erklären, geht doch nicht wohl an. Aus Reisehandbüchern können diese Angaben auch nicht stammen, wenigstens ist in dem einzigen Buche der Art, das damals vorhanden war, in Thomas' 'Historie of Italie' nichts davon zu finden.

Es bleibt also für den, der trotz allen Zeugnissen für Gegenteil nicht an Shakespeare's Aufenthalt in Oberitalien glau will, noch die Annahme übrig, daß der Dichter irgend einen sei Bekannten, der in Oberitalien gewesen war, genau ausgefragt h um seinem sonst so flüchtig gearbeiteten, des italienisc Kolorits entbehrenden Lustspiele ein klein wenig Lokalfarbe geben — Lokalfarbe, die das Londoner Publikum schwer würdigen konnte.

Ludwig Schubart als Shakespeare-Übersetzer.

Von

Rudolf Krauss.

Ludwig Schubart,[1]) der Sohn des berühmten Schubart, ist literarisch in die Fußtapfen seines Vaters getreten und hat sich namentlich um die Verbreitung der englischen Poesie in Deutschland Verdienste erworben. Er hat unter andrem auch mehrere Stücke Shakespeares übertragen und für die Stuttgarter Hofbühne eingerichtet. Vier solcher Verdeutschungen lassen sich mit Bestimmtheit nachweisen.

Seine Übersetzung des «Othello», ganz in Prosa, ist zweimal gedruckt worden (Wien 1800 und Leipzig 1802); außerdem hat er Proben davon im 11. Band der von ihm herausgegebenen «Englischen Blätter» veröffentlicht. Am 14. April 1800 ging das Stück in dieser Gestalt zum erstenmale über die Bretter des Stuttgarter Hoftheaters. In dem Archive des letzteren ist das Schubart'sche Originalmanuskript bis jetzt verwahrt worden, nunmehr aber in den Besitz des Schwäbischen Schillervereins übergegangen, der es seinem neuerbauten Marbacher Schillerarchiv einverleibt hat. Da das Werk — als einziges unter L. Schubart's Shakespeare-Bearbeitungen — wiederholt gedruckt ist, so ist es auch unsrer Shakespeare-Forschung nicht entgangen. Insbesondere macht Rudolf Genée in seiner «Geschichte der Shakespeare'schen Dramen in Deutschland» (S. 299) Mitteilungen darüber.

---

[1]) Literatur über ihn in Goedekes Grundriß (2. Auflage) VII, S. 195—197.

Zehn Jahre später unterzog Schubart seinen «Othello» einer gründlichen Umarbeitung. In dieser neuen Form erlebte er am 17. Oktober 1810 seine Erstaufführung am Stuttgarter Hoftheater. Leider ist das Manuskript der niemals zum Drucke geförderten Arbeit bis jetzt nicht wieder zum Vorscheine gekommen. Indessen sind wir wenigstens in der Lage, einige Angaben darüber zu machen. Am 29. Mai 1810 berichtete der Stuttgarter Hoftheaterdirektor Freiherr von Wächter an König Friedrich von Württemberg: «Schubart hat sein schon vor vielen Jahren hier gegebenes Trauerspiel «Othello» neu umgearbeitet und mir vor einigen Monaten übergeben. Da nun der Bearbeiter dieses Stück sowohl durch Abkürzungen als auch dadurch, daß er die Gattin des «Othello» auf eine weniger grausame Art sterben läßt, mehr für die Bühne berechnet und damit eine meistens schöne Sprache verbunden hat, so ist nicht zu bezweifeln, daß die Darstellung desselben den Freunden des Trauerspiels sehr willkommen sein wird.» Aus einer andern Stelle der Stuttgarter Hoftheaterakten geht hervor, worin die Milderung in der Ermordung Desdemonas bestand: sie wird nicht erwürgt, sondern erstochen. Vor zehn Jahren war Schubart über diesen Punkt noch ganz andrer Meinung gewesen. Sehr richtig hatte er im Vorwort zu seinem ersten «Othello» erklärt, daß er sich zu gewissen Milderungen nicht verstehen könne; denn «wem es überhaupt an Nerven fehlt, auf dem Großen und Erhabenen zu verweilen und dem schauderhaften Kampfe großgezogener Leidenschaften zuzuschauen, für den hat Shakespeare nicht geschrieben.» Diesem Grundsatz entsprechend, ließ er auch damals Desdemona in derselben Weise, wie bei Shakespeare, sterben. Inzwischen hatte er gelernt, sich dem Geschmacke des Durchschnittspublikums anzubequemen.

Als zweites Shakespeare'sches Stück nahm unser Übersetzer eine der am wenigsten gekannten Königstragödien in Angriff: «Heinrich VIII.» Am 14. Dezember 1806 wurde die Bearbeitung auf der Stuttgarter Hofbühne in Szene gesetzt. Es war eine der ersten Aufführungen des Dramas in Deutschland, wenn nicht überhaupt die erste. Das Manuskript dieser ungedruckten Übertragung befindet sich im Marbacher Schillerarchive. Der Titel lautet: «Heinrich der Achte, Trauerspiel in 5 Akten. Nach Schakspear. Von Ludwig Schubart.» Die Bezeichnung «nach Schakspear» ist nicht begründet, denn es handelt sich nicht sowohl um eine Bearbeitung als um eine wörtliche und zwar ganz in Prosa gehaltene Übersetzung. Nur der Prolog und der Epilog fehlen, weil beide für

eine Darstellung völlig entbehrlich waren, und die komische 4. Szene des 5. Akts ist auf ein paar Sätze zusammengestrichen, weil der Übersetzer annahm, daß den Deutschen für die derben Späße des englischen Clowns das Organ fehle. Außerdem weist das Personenverzeichnis bei einigen Nebenrollen aus rein praktischen Gründen ein paar Vereinfachungen auf. Sonst hat Schubart selbst die Akt- und Szenen-Einteilung des Originals beibehalten und nicht eine einzige Verwandlung gespart. Desto stärkere Eingriffe hat sich die Stuttgarter Regie gestattet. Die 3. Szene des 1. Akts ließ sie nicht, wie vorgeschrieben, in einem Zimmer des Palastes, sondern, wie die vorhergehende, im Staatsrat spielen. Den 2. Akt schloß sie mit der 3. Szene des Originals und bildete aus der vierten (der großen Szene, in der über Königin Katharina Gericht gehalten wird) einen besondern dritten Akt. Shakespeare's dritter Aufzug wurde so zum vierten, sein vierter zum fünften, sein fünfter zu einem sechsten. Dazu kamen noch da und dort einige Striche (namentlich am Schluß von IV, 1 des Originals: Unterredung der drei Edelleute) und weitere Zusammenziehungen der Nebenpersonen; letztere waren durch die Beschränktheit des zur Verfügung stehenden Männerpersonals bedingt, das ohnehin teilweise in mehreren Rollen verwendet werden mußte. Daß die Regie aus Katharinas Kammerfrau Patience eine Emilie machte, war ein ebenso überflüssiger als törichter Streich.

Viel freier schaltete Schubart in seiner Verdeutschung des «Kaufmanns von Venedig» mit der englischen Vorlage, weshalb auch hier die Bezeichnung «nach Schakspear» im Titel eher gerechtfertigt erscheint. Die Stuttgarter Première dieses Schauspiels fand am 25. Mai 1810, die erste Wiederholung am 17. Dezember desselben Jahres statt. Die Arbeit ist niemals durch Druck vervielfältigt worden; der Aufbewahrungsort der Handschrift ist der gleiche wie bei Schubarts erstem «Othello» und «König Heinrich VIII.» Diesmal ist das ganze Stück in ziemlich frei behandelten fünffüßigen Jamben übertragen, auch die Stellen, welche Shakespeare selbst in Prosa abgefaßt hat. Vermutlich wollte Schubart durch eine solche Stilisierung die Derbheiten der komischen Partien, die natürlich in der Verssprache stark verwässert erscheinen, der Menge mundgerecht machen. Zum Überfluß sind noch die Rüpelszenen stark gekürzt, ja die Rolle des alten Gobbo ganz gestrichen. Noch eine andere Eigentümlichkeit weist das Personenverzeichnis auf: der Prinz von Marokko ist in einen englischen Lord, der Prinz von Arragon in einen spanischen Granden — der Himmel weiß, warum! — umge-

wandelt. Der erste Aufzug der Schubart'schen Einrichtung entspricht vollständig dem Originale. Im zweiten ist die erste Szene (das erste Auftreten des Marokkaners) weggefallen, eine Vereinfachung, die sich die meisten Bühnen mit Recht auch heute noch gestatten. Die zweite Szene ist durch das Fehlen des alten Gobbo vielen Kürzungen und Änderungen unterworfen; so muß Lancelot selbst — an Stelle seines Vaters — dem Bassanio seine Dienste anbieten. Die Stuttgarter Regie ließ überdies die 2., 3. und 4. Szene als zusammenhängenden Komplex auf der Straße spielen, während Schubart als Schauplatz der kurzen dritten (Jessica und Lancelot) Shylocks Wohnung beibehalten hatte. Die fünfte Szene des Originals, die eigentlich vor Shylocks Haus spielt, ist in Shylocks Wohnung verlegt und die sechste wiederum auf die Straße. Mit der siebenten Szene, der Abfertigung des Prinzen von Marokko in Belmont, beschließt Schubert den zweiten Akt und verlegt die achte und neunte Szene bei Shakespeare (Salarino und Salanio auf der Straße in Venedig, Werbung des Prinzen von Arragon) auf den Anfang des dritten Akts. Die Regie ihrerseits hat noch mit dem Manuskripte, um Verwandlungen zu sparen, die weitere Änderung vorgenommen, daß auf II, 7 des Originals (Werbung des Marokkaners) unmittelbar II, 9 (Werbung des Arragoniers) folgt und III, 1 (Straße in Venedig) sich an II, 8 (desgleichen) anreiht. Schließlich aber war sie kühn genug, den englischen Lord (d. h. den Prinzen von Marokko), den sie offenbar nicht besetzen konnte, völlig ausfallen zu lassen. Im dritten Aufzug tilgte Schubart die letzte (5.) Szene im Garten von Belmont zwischen Lancelot, Jessica, Lorenzo, im vierten ließ er die zweite Szene, für die das Original eine Straße verlangt, im unmittelbaren Anschluß an die Gerichtssitzung im Gerichtssaal vor sich gehen, was auch noch heutzutage allgemeine Bühnenpraxis ist. Den fünften Akt hat Schubart unverändert gelassen, wogegen die Regie barbarisch genug war, neben andern Strichen auch die berühmte Eingangsstelle «The moon shines bright: in such a night as this», die sie wahrscheinlich für überflüssiges lyrisches Getändel hielt, glattweg einzuklammern. Auch der Theaterkritiker des Cotta'schen «Morgenblatts für gebildete Stände» muß diese Aufführung als eine Versündigung am Geiste Shakespeare's empfunden haben, in wie schonende Worte er auch sein Urteil eingekleidet hat. Wir lesen in der Nummer 138 vom 9. Juni 1810: «Der Kaufmann von Venedig (in Schubart's Bearbeitung) war keine kleine Aufgabe für den Bearbeiter und die Schauspieler, und sie ist von beiden nicht ohne Glück gelöst. Von dem reichen, fast üppigen

Gemälde hat allerdings viel geopfert werden müssen, das der mit dem Originale Vertraute oft ungern vermißt; allein dies war durchaus notwendig, um für unsere Bühne ein darstellbares Ganzes zu bilden, und dieser Zweck ist in der Schubart'schen Bearbeitung nicht verfehlt. Madame Gehlhaar zeichnete sich in der Portia vorzüglich aus.» Zu Schubart's Ehren muß allerdings betont werden, daß erst die Rücksichtslosigkeit der Regie seine Leistung auf ein so niedriges Niveau herabgedrückt hat.

Endlich soll Ludwig Schubart, wie ein ihm im «Freimüthigen» (1812, No. 14) vom Freiherrn von Thumb gewidmeter Nekrolog angiebt, auch den «Julius Cäsar» verdeutscht haben. Diese Arbeit ist völlig verschollen. Sie ist weder gedruckt worden noch dem Anscheine nach jemals auf die Bühne gekommen. Ebensowenig weiß man etwas von dem Verbleib der Handschrift.

The Authorship of Arden of Feversham.

By

Charles Crawford.

In his discussion of this 'Pseudo-Shakesperean' play, Mr. Bullen remarks: 'Elizabethan literature abounds in difficulties for the student; but the question of the authorship of *Arden of Feversham* is, perhaps, the hardest difficulty of all'. It may be that Mr. Bullen and others have not gone the right way to work. As the play appeared anonymously, and contemporaries have been searched in vain for a hint as to its author, how are we to decide the vexed question of authorship? I answer, by parallels. But we are at once confronted with one of Mr. Bullen's difficulties. 'The testimony of parallel passages,' says Mr. Bullen, 'is like the evidence given by experts in handwriting before a jury: it is always expected, it is always produced, and it is seldom regarded.' I answer again, there are parallels and parallels. But I will put a question. Why have critics refused up to now to concede that *Arden of Feversham* was written by Thomas Kyd? Because they could not find that it repeated his phrases, his tricks of expression, his humour, and the general style of his known work. Mr. Fleay expressed the opinion that the play was by Kyd, but his words have fallen on deaf ears. I will prove that Mr. Fleay judged correctly.

At the outset, I will draw attention to a significant circumstance, which throws a very curious sidelight on the authorship of *The Spanish Tragedie* and *Arden of Feversham*. It is no less than a quarrel between rival publishers over the same author's work. On the 18th December, 1592, Edward White was fined 10/- for publishing [illegible]dition of *The Spanish Tragedie*, which belonged by right of [illegible] to Abel Jeffes; and on the same day and before the same

Court Abel Jeffes was adjudged to pay the same sum for unlawfully publishing an edition of *Arden of Feversham*, which belonged to Edward White. The Court, moreover, ordered that all copies of the pirated plays be confiscated. No copy of the confiscated *Arden* has come down to us; but an undated copy of *The Spanish Tragedie* is preserved, and this copy seems to belong to the edition that was in question before the Court. It is likely, too, that the undated quarto of *Soliman and Perseda* belongs to the same year as the other two plays, and that they are the result of Edward White's attempt to profit by the popularity of Kyd's dramatic work.

Arden of Feversham was licensed to be printed on the 3rd April, 1592. At this very time Kyd was in the service of a nobleman, and the nature of his employment was such that it necessitated his being one of his patron's household. He attended family prayers, he lived in 'my lord's' house. We know so much from his letter to Sir John Puckering, written after the 1st June, 1593. Now *Arden of Feversham* is a tragedy affecting servants such as Kyd was, and all through the play the author shows us that he was intimately acquainted with the inner life of a great or rich man's household. Is is a play mainly concerned with the doings of servants, and it was written by a servant who knew their ways and the duties of their calling. The author was also well acquainted with the law, as is proved by his familiar use of legal terms and technicalities. His play opens with a speech referring to a lease of lands, and further on he describes the terms of this lease in language which can only be properly appreciated by one acquainted with the law. Now, Kyd was the son of a scrivener, and he was nursed into the occupation of his father; and in his other work his knowledge of the law often obtrudes itself on our notice. In a word, Kyd, the scrivener and the servant of 'my lord', wrote *Arden of Feversham* whilst he was in the service of the latter, propably towards the end of 1591, or the beginning of 1592.

On the 28th June, 1592, three months after the licensing of *Arden of Feversham*, a Mrs. Anne Brewen, *née* Welles, was burned at Smithfield for the murder of her husband; and at the same time and place her paramour, John Parker was hanged, he being a partner in the woman's crime. Kyd evinced an extraordinary interest in this tragedy, and no wonder, for its main details bear a striking resemblance to the murder of Master Arden, which he had but recently dramatised, taking as his foundation the realistic narrative

of the historian Holinshed. So great was Kyd's interest in the Brewen tragedy that he actually had his pamphlet licensed the very day that the murderers were executed, although he put final touches to it a few days afterwards as is apparent in his words near the end of it, where he says 'they were executed on Wednesday *last*'. In the main, we may rely upon the accuracy of Kyd's details, but at the same time we must be prepared to make allowances for the poet's imagination. In one place, speaking of the sufferings of Brewen, who was left alone after being poisoned, he says that the murdered man was sick all night along, that he got worse and worse as the night wore on, 'never ceasing vomiting till his intrailes were all shrunke and broken within him *(as is since supposed)*'. There is great virtue in that 'as is since supposed'. However, it is a singular and remarkable circumstance that the title and sub-title to *The Murder of John Brewen* can be picked out in almost the very same words from Holinshed's account of the murder of Master Arden; and that Kyd's manner of describing the Brewen tragedy constantly echoes the historian, even in the matter of the wording of the sentence. Again, Kyd's description of the personal appearance of Anne Welles is much like Holinshed's description of Arden and his wife: —

Holinshed. Thys Arden was a manne of a talle and comelye personage, and matched in maryage with a Gentlewoman yong, tall, and well favoured of shape and countenance, &c.

p. p. 1703–8, ed. 1577.

Kyd. There was of late dwelling in London a proper young woman named Anne Welles, which for her favour and comely personage, as also in regard of her good behaviour and other commendable qualities, &c.

Kyd's Works, Boas, p. 287, ll. 22—24.

Note, too, how Kyd commences his description and compare again with Holinshed: —

'There was a Painter dwelling in Favorsham who &c.'

Several bits ot phrasing like these occur in both authors and thy come in a similar context: they prove, when taken together, that Kyd wrote his pamphlet with his eye on Holinshed. Is it not very strange that the poet should consult the very story that forms the foundation of *Arden of Feversham?* Is that a coincidence that should be ignored? But it is yet more strange that the pamphlet

should repeat out-of-the-way matter that appears in *Arden of Feversham*, but not in Holinshed.

With some divergences, the story in Holinshed, the play, and the pamphlet has a similar outline. A woman gives her husband poison in a mess of sops at breakfast-time, her object being to get rid of him and to be free to marry her paramour, who is accessory to the deed. In Holinshed and the play the husband dislikes the taste and colour of the sops and does not take sufficient of the poison to kill him, but eventually he is despatched in another way. In the pamphlet, the poison does its work; yet in all the stories the guilty woman by accident or design upsets the poisoned pottage. Holinshed and *John Brewen* agree in calling the vessel in which the poison was mixed, a porringer; and the latter and *Arden of Feversham* use the word 'confection' in relation to the poison or its effects.

A brief comparison between the pamphlet and the play will show concurring particulars which become valuable when viewed in relation to more important evidence that I shall now adduce.

In the pamphlet, Anne Welles preferred John Parker to John Brewen, or, as Kyd puts it, 'No man was so high in her books as John Parker.' In the play, Alice advises Clarke to go and court Susan, and assures him that his rival Michael is 'clean out of her [Susan's] books'. When Parker heard that Anne had given her promise to marry Brewen, he 'stormed most outragiously, and with bitter speeches so taunted and checkt her, &c.' 'Checked his wife,' and 'taunted your husband' are phrases which occur in *Arden of Feversham;* and when one turns to Holinshed it is possible to trace a hint for the description of Parker's anger. There Black Will comes to Greene 'in a great chafe swearing and staring bycause he was so deceyved, and with many terrible othes, &c.' Both women, eager to be rid of their husbands 'put in practise' to dispatch him, and they 'never rest' till the murder is accomplished. After the murder of Brewen, Parker became so insolent and overbearing that Anne 'durst not denie him anything he requested, and became so jelious that, had she lookt but merely upon a man, shee would have knowne the price thereof, and have *bought her merrement deerely*'. He 'had her at commandement whensoever he would, and yet could she scant please him with her diligence'. The play can be made to illustrate the pamphlet precisely, even to the phrasing: —

Alice [*to her husband.*] There's nothing that I do can please your taste;
You were best to say I would have poisoned you.
I cannot speak or cast aside my eye.
But he imagines I have stepped awry.
Act 1, ll. 369—372, Dent.

and again in Act 4, Sc. 4, ll. 107—108: —

Alice. If I be merry, thou straightways thinks me light:
If sad, thou sayest the sullens trouble me.

The phrase 'to buy merriment dearly,' occurs in Act 3, Sc. 2, ll. 40—41: —

Black Will. And he shall buy his merriment as dear
As ever coistril bought such sport.

Parker and Anne quarrel, and in reply to the woman's request that he should marry her and so save her credit and his own, Parker is made to say,

'I would be twice advised how I did wed with such a strumpet as thy selfe,' and then reviled her most shamefully. Whereunto shee answered *shee had never been strumpet but for him;* 'and *wo worth* thee' (quoth she) 'that ever I knewe thee, it is thou and no man else that can triumph in my spoyle, &c.'

All this is fanciful, Kyd cannot help thinking of his play. Here is the proof. In *Arden of Feversham* Mosbie and Alice quarrel in like manner, and the latter reviles Mosbie, taunting him with his low birth and calling. And she uses Anne's expression

woe worth the hapless hour
And all the causes that enchanted me!
Act 3, Sc. 5, ll. 78—79.

Here is the completion of the parallel: —

Mosbie. Convey me from the presence of that strumpet.

Alice. Ah, *but for thee I had never been a strumpet.*
Act 5, Sc. 5, ll. 13—14.

Again, Parker tells Anne that he means to keep as long out of her fingers as he can, because if he were to marry her she would poison him as she poisoned her husband. This argument is also used by Mosbie: —

I may not trust you, Alice:
You have supplanted Arden for my sake,
And will extirpen me to plant another.
Act 3. Sc. 5, ll. 39—41.

Finally, the pamphlet and the play both make use of the saying which Kyd was so fond of, that blood cries for vengeance. 'bloud is an uncessant crier in the eares of the Lord.' And again, 'the blood of the just Abel cried most shrill in the eares of the righteous God for vengeance and revenge on the murderer.' So in *John Brewen.* The following is from the play: —

Mayor. See Mistress Arden, where your husband lies;
Confess this foul fault and be penitent.

Alice. Arden, sweet husband, what shall I say?
The more I sound his name, the more he bleeds:
This blood condemns me, and in gushing forth
Speaks as it falls, and asks me why I did it.

Act 5, Sc. 3, ll. 1—6.

Now, the Mayor's speech parallels *The Spanish Tragedy*, where Pedringano is about to be hanged for the murder of Serberine: —

Hier. Stand forth thou monster, murderer of men,
And heere, for satisfaction of the world,
Confesse thy folly, and repent thy fault.

Act 3, Sc. 6, ll. 24—26, Boas.

Hence we may say that Kyd modelled his pamphlet on Holinshed's narrative of the murder of Master Arden, and that he made fanciful additions to it by associating its main incidents with those in the play, which we know but too well very faithfully follow the terrible story told by Holinshed. I turn now to Kyd's plays.

An exhaustive and painstaking examination of Kyd's work as a whole convinces me that *The Spanish Tragedy,* and, perhaps, *Soliman and Perseda*, as we know them now, are old plays revised. However that may be, it can be proved that they did not assume any of their known forms prior to the year 1590. *Soliman and Perseda* was either wholly written about 1591, or thoroughly overhauled in that year, and we may say that at about the same time additions were made to *The Spanish Tragedie.* These two plays copy from Edmund Spenser, Thomas Watson, Christopher Marlowe, and others; and the matter they borrow enables us to say with confidence that they borrowed it after 1590. It is to be found in all known editions of the plays. *Arden of Feversham* follows *Soliman and Perseda*, and it followed it closely, for the two plays use the same vocabulary throughout.

To go back once more to Mr. Bullen's saying respecting the parallels, he rejects the Marlowe authorship of *Arden of Fe* on the ground that it does not contain more than one pass reflects Marlowe's style. The passage quoted is from *The Malta.* 'In no other part of the play can we find a t Marlowe's influence.' I am none too glad to be able to unqualified contradiction to this sweeping assertion, for I ha indebted to Mr. Bullen's scholarly labour in my study of M work. But I am bound in self-defence of my case to jo with Mr. Bullen, and to call in question his dictum re parallels generally. I say again, there are parallels and p Now, there are at least thirty passages of *Arden of Feversha* were directly inspired by Marlowe's *Edward II.* But that c prove that Marlowe had a hand in the play, for quite as m of the same play can be picked out of *Soliman and Persed Spanish Tragedy* also borrows from *Edward II.* Now these bo are cumulative evidence in favour of Kyd's authorship of *A Feversham,* and they add strength, if such strength be ne the testimony of Holinshed and *John Brewen.* I will quo a few cases, and it must not be forgotten that they bear dates of Kyd's plays, for *Edward II* was not written befor

Alice. I have my wish in that I joy thy sight.
Arden of Feversham, 5, 1, 342,]

K. Edward. I have my wish, in that I joy thy sight.
Edward II, Dyce, p. 185, C

Will. I am so heavy that I can scarce go;
This drowsiness in me bodes little good.
Arden of Feversham, 3, 2, 16-

Y. Spenser. Baldock, this drowsiness
Betides no good: here even we are betray'd.
Edward II, p. 211, C

Alice. That like the snakes of black Tisiphone
Sting me with their embracings!
Arden of Feversham, 5, 1, 150-

K. Edward. Or, like the snaky wreath of Tisiphon,
Engirt the temples of his hateful head.
Edward II, p. 213, C

Alice. Is this the end of all thy solemn oaths?
Is this the fruit thy reconcilement buds?
Arden of Feversham, Act 1, ll. 186—

Kent. Is this the love you bear your sovereign?
Is this the fruit your reconcilement bears?
Edward II, p. 195, Col. 1.

With reference to the last quotation, Kyd seems to have been particularly charmed with Marlowe's sonorous phrasing, for it reappears in *The Spanish Tragedie:* —

Bel. Is this the love thou bearst Horatio?
Is this the kindnes that thou counterfeits?
Are these the fruits of thine incessant teares?
Act 4, Sc. 1, ll. 1—3, Boas.

Soliman and Perseda now claims our attention. This play makes little or no attempt to disguise its thefts from Marlowe.

Soliman. This face of thine shuld harbour no deceit.
Sol. and Pers., 3, 1, 72, Boas.

K. Edw. Father, thy face should harbour no deceit.
Edward II, p. 210, Col. 2.

Erastus. My gratious Lord, when Erastus doth forget this favour,
Then let him live abandond and forlorn.
Sol. and Pers., 4, 1, 198—99.

Q. Isab. And when this favour Isabel forgets,
Then let her live abandon'd and forlorn. —
Edward II, p. 191, Col. 2.

Soliman. Ah heavens, that hitherto have smilde on me,
Why doe you unkindly lowre on Solyman?
Sol. and Pers., 5, 4, 82—83.

K. Edw. O my stars,
Why do you lour unkindly on a king?
Edward II, p. 211, Col. 2.

Haleb. I say
It is not meete that one so base as thou
Shouldst come about the person of a King.
Sol. and Pers., 1, 5, 70—72.

Y. Mort. I tell thee, 'tis not meet that one so false
Should come about the person of a prince.
Edward II, p. 216, Col. 1.

Finally, to complete this part of the case for Kyd, and to show how intimately *Soliman and Perseda* and *Arden of Feversham* are related to each other, I quote the following. It will be seen that the former play pläinly imitates *Edward II*, but that *Arden of Feversham* does so only in a faint manner; yet the latter repeats

Soliman and Perseda phrasing which was not borrowed from Marlowe.

Gav. My lord, these titles far exceed my worth.

Kent. Brother, the least of these may well suffice
For one of greater birth than Gaveston.

Edward II, p. 185, Col. 1.

A reference to the plays will show that Kyd composed his speeches to suit a similar situation to that presented in *Edward II*: —

Erastus. The least of these surpasse my best desart,
Unlesse true loyaltie may seeme desart.

Sol. and Pers., 3, 1, 101—102.

Alice. But my deserts or your desires decay,
Or both; yet if true love may seem desert,
I merit still to have thy company.

Arden of Feversham, 4, 1, 17—19.

These borrowings tend to show that *Soliman and Perseda* is a little older, as regards composition, than *Arden of Feversham;* for it is an almost invariable rule that an imitator or borrower will copy his original more closely at first than afterwards. On the other hand, they prove to a demonstation that neither of Kyd's plays was in the same form as we have it now prior to 1590, before which time *Edward II* cannot be said to have existed. I need hardly add that they corroborate the testimony afforded by Holinshed and *John Brewen.*

I will now, as briefly as possible, show that the vocabulary, phrasing, and general style of *Arden of Feversham* are those of Kyd, and that they cannot be mistaken for those of any other author of the time.

Holinshed pictures Black Will as a pitiless ruffian, 'as murthering a knave as any is in England.' He feared neither God nor man, and never hesitated to do any act of cruelty. He had no conscience. Yet Kyd represents him as a mere bully, a cowardly boaster, one who was careful to preserve a whole skin. He murdered people when it was safe to do so, and when he could yet safely away. In a word, the Black Will of the play is a second edition of Basilisco of *Soliman and Perseda.* Piston aptly describes Basilisco in a phrase: 'the braginst knave in Chistendom.' This is the phrasing of *Arden of Feversham*, and possibly both expressions are a mere variation of Holinshed: Arden, referring to Reede, says,

It is the railingest knave in Christendom.

Act 4, Sc. 4, l. 54.

A fair opportunily of comparing Black Will and Piston is placed before us in *Soliman and Perseda*, 1, 3, and *Arden of Feversham*, 5, 1, especially in those parts of the scenes where the braggart criticises the manner in which the lance or sword is handled.

Basilisco. Their Launces were coucht too hie, &c.

Black Will. When he should have lockt with both his hilts, &c.

But the plays as a whole must be consulted to make the resemblance more complete.

Then as regards Kyd's humour, a more perfect example of it is not to be found in any part of his work than in *Arden of Feversham*, Act 4, Scene 2. Kyd does not leave us in any doubt as to his right to be considered the author of this scene, and, consequently, of the whole play; for it forms a parallel to that part of *Soliman and Perseda*, 1, 4, where the Cryer enters. Note the argument in each scene: —

Cryer. I, that was a wench, and this is Golde; she was poore, but this is rich.

Piston. Why then, by this reckoning a Hackney man should &c.
Lines 81—91.

In *Arden of Feversham* thus: —

Franklin. Another moon?

Ferryman. Ay, and it hath influences and eclipses.

Arden. Why, then, by this reckoning you sometimes play the man in the moon.

Ferryman. Ay, but you had not best to meddle with that moon, lest &c.
Lines 27—32.

The Ferryman's last speech, with peculiar turn of expression, is paralleled elsewhere in *Soliman and Perseda:* —

Piston. Marrie, sir, in an Armorour's shop, where *you had not best go to him.*
2, 2, 50—51.

Arden of Feversham echoes all parts of Kyd's work, and it is a difficult thing to make choice of illustrations, there being so much material to hand to substantiate his claim to the play. For the sake of convenience, I will select parallels in *Soliman and Perseda.*

Lucina. What ailes you, madam, that your colour changes?

Perseda. A sudden qualme.
2, 1, 49—50.

Franklin. What ails you, woman, to cry so suddenly?

Alice. Ah, neighbours, a sudden qualm came o'er my heart.
Arden, 5, 1, 308—309.

That is a sample of identical phrasing; here are others, whic I string together, having no space to give references: —

Sol. Down to everlasting night. *Ard.* Sent to everlasting nigh *Sol.* My true harts constancie. *Ard.* What is love without tr constancy?; *Sol.* Then be not nice. *Ard.* Then be not nice; S Typhon me no Typhons. *Ard.* Plat me no platforms; *Sol.* I sha have olde laughing. *Ard.* Here will be old filching; *Sol.* Impo me taske, how I may &c. *Ard.* Impose me penance, and I &c *Sol.* Leave protestations now, and &c. *Ard.* Leave protestations no and &c.; *Sol.* A hot piece of servise. *Ard.* About a piece service; *Sol.* It was worth more then thou and all thy kin a worth. *Ard.* Would mount to a greater sum of money than eith thou or all thy kin are worth; *Sol.* Lucina hates me like a Toac *Ard.* Zounds, I hate them as I hate a toad; *Sol.* You paltrie knav *Ard.* You paltry knave; *Sol.* Furrowes of her clowding bro *Ard.* Furrows in his stormy brow; *Sol.* *[contemptuously.]* So slig a taske. *Ard.* *[contemptuously.]* So slight a task; *Sol.* Thc Aristippus like, didst &c. *Ard.* We two, Ovid-like, have &c.; S If wilfull folly did not blind mine eyes. *Ard.* What folly blind thee; *Sol.* Bridle the fond intemperance of thy tongue. *Ard.* Bric thine envious tongue; *Sol.* To seal up their loves. *Ard.* Seal this new-made match; *Sol.* And sugred kisse. *Ard.* With a sugar kisse; *Sol.* Cloud compacted braine. *Ard.* My moody brain; S Vengeance light on me. *Ard.* Vengeance light on me; *Sol.* C forge alluring lookes. *Ard.* To forge distressful looks; *Sol.* To che thy fraudfull countenance with a blush. *Ard.* Check the tend blossoms. A wicked fraudful smile; *Sol.* Wherein may we pleasu thee? *Ard.* Wherein haply thou mayest pleasure me; *Sol.* Gre ease it were for me to purge my selfe. *Ard.* Nor will I be convinc or purge myself; *Sol.* Whom honors title forst me to misdoe. *A* That honor's title nor a &c.; *Sol.* Or dominere with the mone *Ard.* Domineer'd with it amongst good fellows; *Sol.* Drive aw this melancholly moode. *Ard.* Leave this melancholy mood; S My swolne harts greef. *Ard.* Witnesses my heart's grief, *rep.*; S Will pay you both your sound delight. *Ard.* Soundly fee'd to p him home; *Sol.* Then stab the slave. *Ard.* Stab the slave; S

Feare of servile death, thats but a sport. *Ard.* Will murder me to make him sport; *Sol.* Peace, foole. *Ard.* Peace, fool; *Sol.* For what is misery but want of God? *Ard.* For what is life but love?; *Sol.* Guerdon with large promises. *Ard.* Fair words and large promises; *Sol.* Love never tainted Soliman till now. *Ard.* Cowardice, with which Black Will was never tainted yet; *Sol.* My thoughts are like pillers of Adamant. *Ard.* Constancy, Like to a pillar built of many stones. No, let our love be rocks of adamant; *Sol.* Thrust his sickle in my harvest corne. *Ard.* Thrust his sickle in our corn. *Sol.* Under colour of great consequence. *Ard.* A matter of great consequence. *Sol.* She linkt in liking with my foe. *Ard.* To link in liking with a frantic man; *Sol.* See you handle it cunningly. *Ard.* See you do it cunningly. *Sol.* I heere protest by heavens. *Ard.* I protest to thee by heaven; *Sol.* The rest I dare not speake, it is so bad. *Ard.* Conceal the rest, for 'tis too bad; *Sol.* Be it spoke in secret heere. *Ard.* Be it spoken in secret here; *Sol.* Filthie lust. *Ard.* Filthy lust; *Sol.* Least he detect us unto the world. *Ard.* The peasant will detect the tragedy; *Sol.* My nightly dreames foretould me this. *Ard.* Oftentimes my dreams presage too true. — To such as note their nightly fantasies, &c; *Sol.* To leade a Lambe unto the slaughter-house. *Ard.* Do lead thee with a wicked fraudful smile, as unsuspected, to the slaughter-house. *Sol.* Thy fraudfull countenance; *Sol.* Life is as a glasse, and a phillip may cracke it. *Ard.* A fillip on the nose; *Sol.* The hour of death. *Ard.* The hour of death; *Sol.* Shall follow thee, with eager moode, &c. *Ard.* Seizeth on the prey with eager mood; *Sol.* Haughtie pride *Ard.* Haughty pride.

Need I say again that the vocabulary and phrasing of *Soliman and Perseda* and *Arden of Feversham* are identical? But, it may be objected, the very complete manner in which one play parallels the language of the other is an argument against Kyd being the author of both. For answer, I point to the evidence from *John Brewen* and Holinshed, and to the probabilities of the case. What is the good of raising such an objection? Why did not somebody before now perceive the glaring resemblances that I have made manifest? However, I am prepared at any moment to prove that these repetitions are in Kyd's manner, that they actually prove his claim to the disputed tragedy, and that all writers in work written about the same period repeat themselves in the same way. They cannot help themselves, for it does not lie in man's power to change

his speech as he would change his opinions or a suit of clothes. In a word, a man's vocabulary is the surest test by which he can be judged; and no imitator, however skilful, can jump out of his own language into that of another without betraying himself. The proof lies before us now; the parallels with Marlowe are of an entirely different character from these which I have adduced from Kyd himself.

I assert, then, that Kyd is the author of *Arden of Feversham*, and that he composed the play at about the end of 1591 or the beginning of 1592; and, moreover, that it was written shortly after *Soliman and Perseda*, which may be an older play radically revised.

Schreyvogels Shakespeare-Bearbeitungen.

Ein Beitrag zur Bühnengeschichte der Shakespeareschen Dramen in Deutschland.

Von

Dr. Eugen Kilian.

Unter den glänzenden Verdiensten, die sich Josef Schreyvogel als Leiter des Wiener Burgtheaters in den Jahren 1814 bis 1832 um eine systematische Pflege der Klassiker erworben hat, stehen nicht in letzter Linie die erfolgreichen Bemühungen, durch die Shakespeares Dramen erstmals in würdiger Form für das Repertoire der ersten Wiener Bühne gewonnen wurden. Wohl war Shakespeare auf dem Wiener Theater kein Neuling mehr. Schon im Lauf der siebziger und achtziger Jahre des 18. Jahrhunderts waren «Hamlet», «Heinrich IV.», «Lear», «Othello» in den Bearbeitungen von Schröder auf der Bühne des Wiener Burgtheaters erschienen; auch der Weißesche «Richard III.» und «Romeo», ferner Becks «Quälgeister», eine freie Umdichtung von «Viel Lärmen um nichts», tauchten in den achtziger und neunziger Jahren vereinzelt auf und machten das Publikum wenigstens mit dem Stoff der gleichnamigen Shakespeareschen Stücke bekannt; 1808 kam «Macbeth» in Schillers Bearbeitung auf die Bühne, nachdem das Stück in der Bearbeitung von Stephanie dem Jüngern schon 1772 in Wien gespielt worden war. Abgesehen von dem letzteren Werke konnte indessen von einer wirklichen Pflege Shakespeare'scher Kunst, angesichts der hierbei verwendeten und nur für ihre Zeit verdienstlichen Bearbeitungen der Schröderschen Epoche, keine Rede sein. Den echten Shakespeare in Wien erstmals auf die Bühne zu bringen, seine Dramen in würdiger Fassung, in neuen, dem Geschmack und Verständnis der Zeit entsprechenden

Bearbeitungen auf das Theater zu stellen: dies war der dramaturgischen Tätigkeit Schreyvogels vorbehalten. Es gelangten unter seiner Direktionsführung, neu einstudiert und neu für die Bühne bearbeitet, zur Aufführung:

«Romeo und Julie» (1816),
«König Lear» (1822),
«Othello» (1823),
«Hamlet» (1825),
«Der Kaufmann von Venedig» (1827),
«König Heinrich IV.», erster und zweiter Teil (1828), mit Zusammenziehung beider Teile zu einem Abend (1829).

Von diesen sechs Shakespeare-Bearbeitungen Schreyvogels wurden vier, «Romeo», «Lear», «Othello» und «Der Kaufmann von Venedig», neun Jahre nach dem Tode des Bearbeiters im Druck veröffentlicht; sie erschienen 1841 im Verlage von Wallishausser in Wien. Die Bearbeitungen von «Hamlet» und «Heinrich IV.» existieren nur in den handschriftlichen Büchern des Wiener Burgtheaters. Alle diese Arbeiten Schreyvogels haben bisher, abgesehen von einigen wenigen Bemerkungen in dem bekannten Buche von Rudolph Genée[1]), keine ihrem Werte entsprechende literarische Würdigung erfahren. Eine solche verdienen sie, abgesehen von der Bedeutung, die Schreyvogel an sich schon in der Geschichte des deutschen Theaters zukommt, als die ersten bemerkenswerten Versuche, an Stelle der bis dahin meist noch üblichen freien Umarbeitungen den echten Shakespeare auf Grundlage der neu erschienenen Übersetzungswerke von Schlegel und Voß in einheitlichen und systematischen Einrichtungen auf die Bühne zu bringen. Sie kennzeichnen in dieser Beziehung den Beginn einer neuen Epoche in der Geschichte Shakespeares auf dem deutschen Theater und sind auch auf die weitere Bühnengeschichte der betreffenden Stücke nicht ohne Einfluß und Bedeutung geblieben. Aus den Bearbeitungen Schreyvogels seien im folgenden zunächst, ohne Rücksicht auf die zeitliche Reihenfolge ihrer erstmaligen Aufführung, «König Lear» und «König Heinrich IV.» zu näherer Betrachtung ausgewählt.

1. König Lear.

«König Lear» wurde in Wien zum erstenmal gegeben am 29. Januar 1780. Die Schröder'sche Bearbeitung, in der das Stück am 17. Juli 1778 zum erstenmal zu Hamburg in Szene gegangen

war, lag auch der Wiener Aufführung zu Grunde. An diese Tragödie knüpft sich die Erinnerung an Schröders erstes schauspielerisches Auftreten in Wien: er hatte sich bei dem Gastspiel des Jahres 1780, das seine Verpflichtung für das Wiener Theater veranlaßte, den König Lear als Antrittsrolle gewählt. Bekannt sind die näheren Umstände, die jener denkwürdigen Vorstellung vorangingen und sie begleiteten: die Warnungen wohlmeinender Freunde vor Darstellung der Rolle, in der Brockmann als erster Wiener Lear vorzüglich gefallen hatte, die Intriguen Stephanies des Jüngern, die anfängliche Opposition des Publikums, der grandiose Erfolg, den Schröder dieser trotzend im Lauf des Stückes sich errang.[2])

Auch Schröders Bearbeitung wurde schon mehrfach gewürdigt[3]): sie strich die Teilung des Reiches und setzte an Stelle der dramatischen eine epische Exposition, sie legte unter anderem eine große, im Geschmack der Zeit gehaltene Erkennungsszene zwischen Gloster und Edgar ein, sie milderte den Schluß, indem sie Cordelia am Leben ließ, sie suchte, wie alle Shakespeare-Bearbeitungen jener Tage, durch eine auf Echenburg beruhende leicht verständliche und nüchterne Prosasprache die Wucht der Originaldichtung dem Publikum seiner Zeit näher zu bringen.

Schröders Bearbeitung des Lear gebührt das Verdienst, dem Stücke die Bahnen in Deutschland geebnet zu haben. Sie lag den meisten Aufführungen in den achtziger und neunziger Jahren zu Grunde (so in Berlin, Weimar, Mannheim u. a. a. O.) und wurde an vielen Theatern noch bis in die ersten Jahrzehnte dieses Jahrhunderts herein gespielt.

Nur für einige wenige Städte war der Schröder'schen Bearbeitung eine Konkurrentin erstanden in der 1779 erschienenen Bühnenbearbeitung des Theaterdichters J. C. Bock († 1785), nach der das Stück in Dresden und Leipzig gegeben wurde.[4]) Bock lehnte sich an Schröders Arbeit an, verfuhr aber in seinen Änderungen ungleich willkürlicher als jener. Er beseitigte nicht nur die Reichsteilung, sondern auch Lears Zusammenstoß mit Goneril und ersetzte beides durch einige neu erfundene Szenen, er dichtete im zweiten Akte verschiedenes Eigene ein, darunter eine große Liebesszene zwischen Edmund und Regan, im vierten Akte eine von Schröder übrigens sehr divergierende Erkennungsszene zwischen Gloster und Edgar; er verschmolz die Figur des Narren mit der des Kent und ging in der Abänderung des Schlusses noch einen Schritt weiter als Schröder, indem er neben Cordelia auch Lear am Leben ließ.

Schröders Bearbeitung des Lear scheint sich ziemlich lange, bi in die ersten Jahrzehnte dieses Jahrhunderts herein, auf den Bühne erhalten zu haben. Sie wurde in Karlsruhe beispielsweise bis 183(in Mannheim bis 1839, in Hamburg sogar 1847 noch gegeben;[5]) i Berlin wurde sie 1830 durch eine neuere Bearbeitung verdrängt.

Neue Bühnen-Ausgaben der Tragödie waren mittlerweile 182 erschienen in den Bearbeitungen von Beauregard Pandin[6]) un Johann Baptist von Zahlhas.[7]) Die erstere ist im Grunde genomme nur eine neue, teilweise auf Voß beruhende Übersetzung, die an de szenischen Anordnung des Originals keine Änderungen vornimn und die Bühne nur insofern berücksichtigt, als sie eine Reihe sog. ai stößiger Stellen beseitigt und Glosters Blendung, dem Beispiel Schröders folgend, hinter die Szene verlegt. Eine teilweise seh tiefgreifende Umarbeitung dagegen ist die ebenfalls auf einer neuei originalen metrischen Übersetzung fußende Ausgabe von Zahlhas. Neben zahlreichen Kürzungen und szenischen Änderungen hat de Verfasser eine beträchtliche Reihe eigener Zusätze eingefügt un einzelne Teile des Stückes einer völlig freien Umdichtung unterzogei Die Bearbeitung bedeutet gegenüber dem Schröder'schen Lear nı insofern einen Fortschritt, als sie die metrische Form einführt un die Exposition des Stückes, sowie den tragischen Ausgang beibehält. Ob und wo die Bearbeitung von Zahlhas zur Aufführung gelan; ist, vermag ich nicht anzugeben.

An der Hofburg in Wien unternahm es Schreyvogel, mit de langjährigen Tradition der Schröder'schen Bearbeitung zu breche und den echten Lear, für die Darstellung eingerichtet nach de Übersetzung von Voß, 1822 den Wienern erstmals vorzuführen.[1]

Durch die Einführung des Originales in einer relativ frühe Zeit hat sich Schreyvogel um die Bühnengeschichte des Stückes e unleugbares Verdienst erworben. Dies Verdienst wird nur dur einen Punkt der Bearbeitung geschmälert: sie läßt nicht nur, w Schröders Umdichtung, Cordelia, sondern, der Bearbeitung Boc folgend, sogar König Lear am Leben und schließt das Stück dam daß dieser die Krone an Albanien abtritt. Das erstere mag in de Vorgange Schröders und in der Rücksicht auf die weichliche Ric tung des Wiener Publikums, wenngleich nicht seine Entschuldigun so doch seine Erklärung finden. Daß Schreyvogel sich dagegen z der den Geist der Dichtung tief verletzenden Konzession an eine schwächlichen Geschmack verleiten ließ, den greisen Dulder über d Greuel der Tragödie hinaus am Leben zu erhalten, wäre bei einei

Manne von seinem literarischen Feingefühl schwer begreiflich, wenn nicht zuverlässige Zeugnisse dafür vorlägen, daß der Dramaturg hierbei dem unentrinnbaren Zwang der Zensur sich beugte.[11]) Welches Interesse die Zensur allerdings daran haben konnte, in dem vorliegenden Falle, wo es sich nicht etwa um einen an einem Potentaten verübten Meuchelmord, sondern um das friedliche Hinscheiden eines den Jahren und den Seelenstürmen erliegenden Greises handelte, eine Abänderung der Dichtung zu verlangen, ist nicht ersichtlich. Es scheint in der Tat, wie man nach den Angaben von Anschütz vermuten möchte, als ob die Rücksicht auf Moral und Pädagogik es der Zensur als wünschenswert erscheinen ließ, daß «der Vater über seine entarteten Kinder, der König über seine Feinde triumphiere».

Genug: Schreyvogel mußte sich mit der Forderung der Behörde so gut als möglich abzufinden suchen, ohne allzuviel von den Schönheiten der Dichtung zu opfern.

Bei Abfassung der neuen Schlußszene benutzte er die ältere Bearbeitung von Bock; nicht nur der Gang der Szene und die Schlußwendung, auch einige Reden sind wörtlich aus der Bock'schen Einrichtung herübergenommen.

Szenarium.

Akt I.

1. Saal in König Lears Palast.
   I, 1.
2. Saal in Glosters Palast.
   I, 2.
3. Ein Saal in Albaniens Palast.
   I, 3 und 4.

Akt II.

Schloßhof vor Glosters Palast.

II, 1 (ohne die einleitende Szene zwischen Edmund und Curan); II, 2. Daran unmittelbar anschließend II, 4, unter Einfügung der wichtigsten Reden aus I, 5 vor Kents Erwachen.

Akt III.

1. Eine Heide.
   III, 1 und 2 (ohne den Monolog des Narren).
2. Eine Gegend auf der Heide, mit einer Hütte.
   Edgars Monolog II, 3, dahin verändert, daß Edgar sich bereits zum Tollhausbettler umgewandelt hat.
   Daran anschließend III, 4.

3. Der Schloßgarten bei Glosters Palast. Auf der einen Seite ein Gartenhaus, von Gebüsch halb bedeckt.

III, 5 (in Verse umgesetzt). Als Cornwall abgegangen ist, geht der Text in folgender Weise weiter:

9. Auftritt.

Edmund. Dann *Oswald.*

Edmund. Nehmt mir's nicht übel, Vater, Euer Mitleid
Bringt Euch in Schaden, doch mir schafft's Gewinn. —
Ei nun! Es ist die Ordnung der Natur,
Daß, was den Vater stürzt, den Sohn erhält;
Der Junge steigt, sobald der Alte fällt.
(Er bemerkt Oswald, der um das Gartenhaus schleicht.)
Oswald! Was gibt's?
(Oswald gibt Edmund ein Zeichen, zu schweigen und sich zu entfernen.)

Edmund. Hast du die Spur des Wilds?
So nahe? wie? — Brav, wack'rer Spürhund!
Ich geh' voraus zum Herzog, folge mir.
(Er eilt gegen den Palast ab. Oswald zieht sich in den Hintergrund, während Kent und Gloster aus dem Gebüsch treten, und verschwindet dann.)

10. Auftritt.

Kent. Gloster. Dann *Lear*, von *Edgar* und dem *Narren* begleitet.

Gloster. Behelft indes Euch hier; 's ist besser doch,
Als unter freiem Himmel. Was ich kann,
Das will ich tun, des Königs Zustand zu erleichtern.
Lebt wohl; ich sehe bald Euch wieder.

Kent. Die Götter lohnen Eure Milde, Herr!
(Gloster geht ab.)

Lear (aus dem Gebüsch tretend, von Edgar und dem Narren begleitet, die ihn zurückzuhalten suchen).
Es soll gescheh'n; ich zieh' sie vor's Gericht!
etc. III, 6
abschließend mit Edgars Monolog.

4. Ein Zimmer in Glosters Palast.

III, 7.

Glosters Blendung geschieht hinter der Bühne. Mit Cornwalls letzten Worten schließt der Akt.

Akt IV.

1. Die Heide.

IV, 1.

2. Vor des Herzogs von Albanien Schlosse.

IV, 2.

3. Eine Gegend bei Dover.

IV, 6.

Ohne wesentliche Kürzung. Das Gefecht zwischen Edgar und dem Haushofmeister ist hinter die Szene verlegt. Sie gehen fechtend ab; während dessen spricht Gloster die an diese Stelle verlegte Rede «Der König rast; wie steif ist meine Seele etc.» Dann tritt Edgar wieder auf mit den Worten:

Er ist tot;
Doch da er stürzt', entfiel ihm dieser Brief.
Laßt sehen.
etc.

4. Ein Zelt im französischen Lager.
IV, 7.

Akt V.

1. Das Lager des britischen Heeres bei Dover.
V, 1.

2. Ein Feld zwischen zwei Lagern.
V, 3.

Mit Weglassung des einleitenden Gesprächs zwischen Lear und Cordelia. Nach Edmunds letzter Rede schließt die Szene mit folgenden Worten Albaniens:

Verruchte Tat!
Kommt alle! Vielleicht sind sie noch zu retten.
Ihn tragt hinweg! Auf, Freunde, eh's zu spät ist!
(Edmund wird weggetragen. Alle ab.)

3. Gefängnis.

Lear und Cordelia werden von Wachen hereingeführt, die sich gleich wieder entfernen. Dann folgt das Gespräch zwischen Lear und Cordelia aus dem Anfang von V, 3. Hieran schließt sich die Schlußszene des Stückes in folgender Fassung:

12. Auftritt.

Lear. *Cordelia*. Der *Hauptmann* und *Soldaten*.

Hauptmann. Greift an! Erdrosselt sie!

Cordelia. O Himmel! (fällt in Ohnmacht.)

Hauptmann. Auf, ergreift sie!

Lear (aufspringend). Wen? Wen? Ermorden? Mein geliebtes Kind?
(Er entreißt einem Soldaten das Schwert und verwundet ihn.)
Kommt an, ihr Höllenhunde! — Kommt nur an!
(Lärm von außen.)

13. Auftritt.

Vorige. *Albanien*. *Edgar*. *Kent*. *Soldaten* stürzen mit bloßen Schwertern herein.

Edgar (zum Hauptmann). Halt! halt' ein! Verruchter!

Albanien. Zurück, Elende! Sonst seid ihr des Todes!
(Der Hauptmann und seine Soldaten entfernen sich. Kent hat sogleich Cordelia wahrgenommen und sich ihr genähert. Er kniet bei ihr nieder und sucht, sie zu sich zu bringen.)

Lear (Albanien und die übrigen anstarrend).
Ha! — Wollt ihr mich?
(Er läßt das Schwert fallen und reißt seine Brust auf.)
Hier! hier!

Albanien. Erkennt Ihr Eure Freunde nicht, mein König?
Die Euch verfolgten, sind nicht mehr. Wir kommen,
Das Leben Euch zu sichern, Glück und Freiheit
Euch und Cordelien, Eurer edlen Tochter.

Lear (erblickt Cordelien ohnmächtig in Kents Armen).
Cordelia! Ihr Götter! O, mein Kind!
(In großer Unruhe um sie beschäftigt.)
Sie haben sie erwürgt! — O, sie ist hin!

Albanien. Nein, nein! Beruhigt Euch, mein König! —

Lear. Tot!
Heult, heult, heult, heult! — O ihr seid alle Stein.
Gebt eure Zung', eu'r Auge mir, mein Jammer
Zersprengt des Himmels Blau!
O, sie ist hin auf immer!
Ich weiß, wenn jemand tot ist, wenn er lebt.
Tot wie der Grund. — Gebt einen Spiegel her;
Sobald ihr Hauch die Fläche trübt und feuchtet,
Nun dann, so lebt sie.

Kent. Mein teurer Herr!

Lear. O, fort von hier!

Edgar. 's ist Kent, Eu'r edler Freund!

Lear. Fluch über euch, ihr Mörder! Ihr Verräter!
Ich konnte sie noch retten; jetzo ist sie
Auf immer hin! —
Cordelia! Cordelia! Bleib ein wenig! Ha!
Was sagst du? — Ihre Stimme war stets sanft,
Und leis' und mild — Ein schönes Ding beim Weibe. —
Nein, nein! kein Leben! —
Ein' Maus, ein Hund, ein Pferd soll Leben haben,
Und du nicht einen Hauch? — O, du kommst nimmer wieder;
Nein, niemals, niemals, niemals! — —
Knöpft diesen Knopf hier auf!
(Auf's Herz deutend.)

Kent. Faßt Euch, mein König. Seht, sie regt sich, seht!

Lear (zwischen Angst und Freude).
Nein, nein! — Du lügst! O lebte sie,
Es wär' ein Glück, das allen Kummer tilgte,
Den ich nur je gefühlt. — Still nun, o still! —
Seht hin! — Seht hin!

Edgar. Sie schlägt die Augen auf.

Lear (im höchsten Entzücken). Cordelia!

Cordelia (in seinen Armen). Mein Vater!

Lear. O mein Kind!
Mein einz'ges, frommes Kind! Du lebst! Du lebst!

rdelia. Ja, teurer Vater, um Euch stets zu lieben.

banien. Blickt auf, mein König! Nehmt aufs Neue
Besitz von Eurer Macht und Eurer Krone;
Wir huld'gen Euch als treue Untertanen.

ear (an Cordelias Brust). Nein, nein! Hier ist mein Platz. — Regiere du,
Albanien! Du bist der Krone wert.
Mich laßt in diesen Kindesarmen ruhn,
Bis mich die Götter auf in ihre nehmen.
(Der Vorhang fällt.)[19]

Sieht man ab von der oben bereits besprochenen Abänderung des Schlusses zum versöhnlichen Ausgang, so kann Schreyvogels Einrichtung des «König Lear» als ein ein vieler Beziehung wohlgelungene Arbeit gelten, vor allem als ein bedeutender Fortschritt gegenüber der Schröder'schen Bearbeitung und den Formen, in denen das Stück bisher auf den deutschen Bühnen erschienen war. Zum erstenmale konnte jetzt von einer wirklichen Aufführung der Shakespeare'schen Tragödie die Rede sein, die inhaltlich — abgesehen von dem Schlusse — unangetastet blieb und formell durch die Wahl der Voß'schen Vers-Übersetzung gegenüber den früheren Prosa-Übertragungen zu ihrem Rechte kam. Was die Übersetzung betrifft, so sind einige Prosa-Szenen des Originales — nicht zu ihrem Vorteil — von Schreyvogel in Verse umgesetzt, so die Gloster-Szene des ersten Aktes (I, 2; nur für einige Stellen ist die Prosa beibehalten), so das Gespräch zwischen Cornwall und Edmund (III, 5).

Von ganzen Szenen sind weggefallen: das kurze Gespräch zwischen Cornwall und Edmund (III, 3), im vierten Akte die Szenen zwischen Kent und dem Ritter, Cordelia und dem Arzte, Regan und Oswald (IV, 3—5), im fünften Akte die kleine Zwischenszene Edgars und Glosters (V, 2). Eine empfindliche Lücke hinterläßt nur die Weglassung der Cordelia-Szene, IV, 4, da das Wiederauftreten Cordelias in diesem Akte unbedingt der Vorbereitung bedarf. Im übrigen ist rühmend hervorzuheben, daß Schreyvogel bezüglich der Striche weit pietätvoller verfuhr, als die meisten Einrichtungen, in denen das Stück heute über die Bühne geht. Vor allem ist den Vorgängen der Gloster-Handlung, die man zum großen Schaden der Gesamt-Wirkung in unverantwortlicher Weise zu beschneiden und zu verstümmeln pflegt, ihr volles Recht bei Schreyvogel gewahrt. Sowohl die Szene, wo Edgar mit dem blinden Vater zusammentrifft (IV, 1), wie der fast durchweg auf der Bühne fehlende fingierte

Sprung Glosters von der Dover-Klippe (IV, 6) sind ohne wesent Kürzung von dem Bearbeiter beibehalten. Nur die Erzäh Edgars vom Tode des Vaters (V, 3), der notwendige Abschluß Gloster-Handlung, ist fehlerhafterweise dem Rotstift zum Opfer fallen. Dagegen verdient es unbedingte Billigung, daß Schreyv sich von den Mißgriffen der meisten späteren und heutigen I Einrichtungen fern hält, die den egoistischen Wünschen virtuc hafter Darsteller zu liebe die ganze Tragödie auf die Wirkung einen Lear-Rolle hin zuzustutzen pflegen, bei effektvollen »Abgän der letzteren den Akt oder die Szene schließen, unbekümmert andere wichtige Glieder der Handlung dabei zum Opfer fallen.[13]) hat Schreyvogel mit vollem Rechte die stimmungsvolle Schlußs des zweiten Aktes, die der Beifallswut vieler Lear-Spieler stö im Wege steht, desgleichen das Wiederauftreten Glosters und Ed Reim-Monolog nach den letzten Worten des Narren im dritten A endlich die allerdings entbehrliche Schlußszene des vierten A zwischen Kent und dem Edelmann für die Aufführung erhalten. dieser Beziehung verdient Schreyvogels Bearbeitung, den Lear-führungen, wie sie der heutige Theater-Schlendrian meist zu bi pflegt, als leuchtendes Beispiel vor Augen zu stehen.

Der Gefahr, mit eigenen Zutaten zu arbeiten, ist Schreyv wenn man von der Umänderung der Schluß-Katastrophe absieht allgemeinen aus dem Wege gegangen. Nur in der sechsten S des dritten Aktes ist die Rolle des Narren, hinter Kents] »Hilf deinen Herrn tragen; du darfst zurück nicht bleiben« d folgenden Zusatz Schreyvogels erweitert: »Armer Gevatter I Guter Gevatter!«, eine Einfügung, die allerdings wenig geeignet den tiefen Eindruck der Schlußworte des Narren im Originale überbieten.

Auch der oben (S. 92) abgedruckte 9. Auftritt des dritten A enthält, ebenso wie das vorangehende Gespräch zwischen Edm und Cornwall, einige unbedeutende Zusätze, die sich aus nahelie den szenischen Gründen erklären. Was die szenische Anordı im allgemeinen betrifft, so zeigt sie in den ersten beiden Akten bekannten Zusammenlegungen; die Szenen des zweiten Aktes : mit der seit Schröders Zeiten üblichen Verlegung des Edgar-M loges (II, 3) in den dritten Akt, in unmittelbaren Anschluß gebr: sodaß eine Verwandlung innerhalb dieses Aktes vermieden v Der dritte Akt zeigt drei Verwandlungen, von denen die (zwischen den beiden auf der Heide spielenden Szenen entbehı

wäre. Eigentümlich ist die szenische Anordnung dieses Aktes insofern, als die in Glosters Blockhütte spielende Wahnsinns-Szene (III, 6) bei Schreyvogel in den Schloßgarten bei Glosters Palast mit anstoßendem Gartenhaus verlegt ist. Dadurch gewinnt der Bearbeiter, wie schon oben bemerkt, die Möglichkeit, hier auch, als Einleitung der Lear-Szene den Auftritt zwischen Cornwall und Edmund mit den daran sich anschließenden Zutaten (vgl. S. 92) spielen zu lassen. Für die Stimmung der Lear-Szene paßt allerdings der in heller Morgenbeleuchtung daliegende Schloßgarten so wenig als möglich.[14])

Für die Scheidung des dritten und vierten Aktes ist, wie bei fast allen Lear-Bearbeitungen, die ungeeignete Akteinteilung der Folio-Ausgabe beibehalten, die den dritten Akt mit der den Eindruck des Vorangegangenen abschwächenden Blendung Glosters schließt, anstatt die letztere in den Anfang des vierten Aktes zu ziehen.[15]) Dieser hat bei Schreyvogel, entsprechend dem Wegfall der Szenen 3—5, vier Schauplätze, der fünfte deren drei, die durch die Verwandlung in das Gefängnis für den veränderten Schluß bedingt sind.

«König Lear» in Schreyvogels Bearbeitung ging an der Burg erstmals in Szene am 28. März 1822. Heinrich Anschütz spielte den Lear, Sophie Schröder die Goneril. Über die Aufführung werden interessante Einzelheiten berichtet in den Erinnerungen von Anschütz und Costenoble. Der Leistung des ersteren, die von den Wienern mit geradezu enthusiastischem Beifall überschüttet wurde, läßt auch sein Kollege Costenoble, der selbst an Stelle der von ihm ersehnten Rolle des Narren den Cornwall zu spielen hatte, Worte wärmster Anerkennung zuteil werden. Nur die Wahnsinns-Szenen nennt sein Bericht, der den Eindruck unbedingter Glaubhaftigkeit hervorruft, »theatralisch gemachtes Zeug«, ein Einwand, der sich auch bei den späteren Aufführungen, trotz der wachsenden Bewunderung Costenobles für die bedeutende Leistung des Kollegen, stets von neuem wiederholt.

Auch in der Folgezeit erhielt sich das Stück in Schreyvogels Fassung auf der Wiener Hofbühne.

Erst 1851, als Laube die Tragödie neu szenierte, wurde der versöhnliche Ausgang mit dem tragischen Schlusse des Originals vertauscht. Laube erzählt hierüber:[16])

«König Lear erschien jetzt zum erstenmale mit dem echt tragischen Schlusse. Es gelang trotz Tiecks Warnung, den alt «Wiener Schluß» zu beseitigen, und Anschütz, für jede klassisc Bedingung immer bereit, starb zum erstenmale im letzten Akte Abgesehen von dem Schlusse scheint man unter Laube und au späterhin die szenische Anordnung Schreyvogels beibehalten zu habe

Auch auf andere Bühnen hat sich Schreyvogels Bearbeitung d Lear den Weg gebahnt und ohne Zweifel viel dazu beigetragen, d allmählich überlebten Schröder'schen Lear vom Theater zu ve drängen.

In Düsseldorf wurde Schreyvogels Arbeit der neuen Einrichtu zu grunde gelegt, in der Immermann das Stück am 2. Dezemb 1835 erstmals auf die Bühne brachte.[17]) Immermann teilte d Stück in ein Vorspiel und fünf Akte; in dem ersteren, der Sze der Reichsteilung, strich er die Gestalten Burgunds und Frankreic und ersetzte ihren Anteil an der Handlung in wenig glücklich Weise durch einen Bericht Glosters. Im übrigen blieben Aktei teilung und Text wie bei Schreyvogel. Nur im fünften Akte wur der Schluß des Originales hergestellt, im allgemeinen energisch gestrichen, als es in der Wiener Einrichtung der Fall gewesen w

Auch bis in die neuesten Zeiten herein hat sich Schreyvog Lear-Bearbeitung, gefördert durch ihre Veröffentlichung 1841, a namhaften Bühnen erhalten, nur mit der Änderung, daß für d Schluß das Original wieder in seine Rechte trat. Der Umstand, d man auch da, wo man von einer Benutzung der Schreyvogel'sch Einrichtung absah, sich nicht zur Wahl der Baudissin'schen Übe setzung, sondern zu der von Voß entschloß, ist zum Teil wohl ebe falls dem Einfluß der Bearbeitung Schreyvogels und ihrer Verbr tung zuzuschreiben.[18]) Leider hat man sich gerade in denjenig Punkten, hinsichtlich deren auch heute noch die Schreyvogel'sc Bearbeitung Nachahmung verdient (vgl. oben S. 95ff.), von ihrem Vo bild losgesagt.

---

2. König Heinrich IV.

«König Heinrich IV.» erschien auf dem Wiener Theater erstm 1782, in der Bearbeitung von Schröder. In dieser Einrichtung, d beide Teile der Historie in ein Stück zusammenzog, war sie zue in Hamburg, am 2. Dezember 1778, auf die Bühne gekomme Allein der Erfolg war hinter den Erwartungen zurückgebliebe Trotz Schröders Meisterleistung in der Rolle des Falstaff konnte d

Stück in den Jahren 1778 bis 1780 im ganzen nur 7 mal am Hamburger Theater gegeben werden.[19])

Weit schlimmer scheint der Mißerfolg des Stückes in Wien gewesen zu sein, wo es nur ein einziges Mal, am 18. November 1782, ebenfalls mit Schröder in der Rolle des Falstaff, in Szene ging.

Erst Schreyvogel unternahm es, Heinrich IV. wieder in das Repertoire des Burgtheaters aufzunehmen. Und zwar wurden nun beide Teile getrennt auf die Bühne gebracht. Der erste Teil gelangte am 27. März 1828, der zweite am 14. Mai 1828 zur erstmaligen Aufführung.

Schreyvogel war nicht der erste, der die szenische Vorführung beider Teile auf der deutschen Bühne wagte. Schon Goethe hatte, — soweit bekannt, zum erstenmale in Deutschland, — am 14. und 21. April 1792 Heinrich IV. an zwei Abenden dem Weimarer Publikum vorgeführt. Obgleich der Übersetzer auf dem Zettel nicht genannt war, erzählt Genast in seinen Erinnerungen, hätten die Schauspieler doch alle gewußt, daß Goethe selbst nach Eschenburg die Einrichtung des Stücks gemacht habe. Diese Goethe'sche Bearbeitung ist, wie derselbe Gewährsmann berichtet, bei dem Theaterbrand von 1825 ein Raub der Flammen geworden.

Der erste Teil für sich wurde in Weimar am 19. Mai 1792, beide Teile im Zusammenhang noch einmal im folgenden Jahre, am 14. Februar und 2. März 1793, wiederholt. Für die Vorstellungen in Lauchstädt und Erfurt unternahm es der Regisseur F. J. Fischer, beide Teile der Historie in ein Stück zusammenzuziehen.[20]) In dieser neuen Gestalt wurde Heinrich IV. am 22. Juli 1792 in Lauchstädt, am 26. August 1792 in Erfurt. je einmal an jedem Orte, gegeben. Auch diese Zusammenziehung von Fischer scheint verloren gegangen zu sein.

Etwa 25 Jahre später wurden auch am Berliner Hoftheater unter dem Grafen Brühl beide Teile von Heinrich IV. auf die Bühne gebracht. Der erste Teil erschien am 22. März 1817, der zweite am 26. Januar 1820,[21]) beide nach Schlegels Übersetzung für die Bühne bearbeitet von de la Motte Fouqué.[22])

Die Wiener Aufführung von Heinrich IV. ist insofern bemerkenswert, als dies die einzige der Shakespeare'schen Historien war, die Schreyvogel dem Repertoire der Burg zuführte. Richard II., dessen Aufnahme des Zusammenhangs wegen nahegelegen wäre, wurde den Wienern erst 1863 unter Laube erstmals vorgeführt. Auch die Erstaufführung von Richard III. (1852) blieb dem letzteren

vorbehalten, wenn man von der Darstellung des Weiße'schen dieses Titels (1781) absieht.

Schreyvogel legte seiner Bearbeitung der beiden Teile vo rich IV. die Übersetzungen von Schlegel und Voß zu grun zwar in der Weise, dass für die Vers-Szenen im wesentlich für die Prosa-Szenen Schlegel benutzt wurde. Die Bea ist nicht gedruckt, dagegen handschriftlich erhalten in dem des Burgtheaters.

Erster Teil.

Schauspiel in 5 Aufzügen von Shakespeare.

Mit Benutzung der Übersetzungen von A. W. Schlegel und H. Voß Bühne bearbeitet von C. A. West.

(Burgtheater Ms. No. 730, I.)

Akt I.

1. London. Ein Zimmer im Schlosse.
   I, 1.
2. Ein anderes Zimmer im Palaste.
   I, 2.
3. Ein anderes Zimmer im Schlosse.
   I, 3.

Akt II.

1. Die Strasse bei Gadshill.
   II, 2.
2. Warkworth. Ein Zimmer in der Burg.
   II, 3. (Für Percys Monolog ist die Voß'sche Versübersetzung gew
3. Eastcheap.
   II, 4. Mit Weglassung des einleitenden Gesprächs zwischen Hein Poins und der Szene des Küferjungen Franz.

Akt III.

1. London. Ein Zimmer im königlichen Schlosse.
   III, 2.
2. Eastcheap. Zimmer in der Schenke.
   III, 3.

Akt IV.

1. Das Lager der Rebellen bei Shrewsbury.
   Verschmelzung von IV, 1 und IV, 3.

   Blunts Auftritt in IV, 3 wird durch die Meldung eines Percy'schen vorbereitet:

Percy. Was ist's?

Diener. Vom Feind Gesandtschaft.

Percy. Laßt sie ein.

Blunt. Mit gnäd'gem Antrag etc.

IV, 3.

2. Eine Heerstraße bei Coventry.

IV, 2 mit Benutzung des Schlusses von V, 1.

Am Schluß von IV, 2 geht der Text in folgender Weise weiter:

Falstaff (den Prinzen zurückrufend). He, Prinz!
Liebster Prinz Heinz! Noch ein Wort!

P. Heinrich (zurückkommend). Was soll's noch?
Ich habe Eile.

Falstaff. Heinz, wenn du mich in der Schlacht am Boden siehst, etc. V, 1.

Mit Falstaffs Monolog schließt der Akt.

Akt V.

1. Das Lager der Rebellen.

V, 2.

Nach Worcesters Worten: «Dann ist's um uns geschehen» ist mit Benutzung einer Stelle aus der ausgefallenen Szene V, 1, folgende Rede eingeschaltet:

Vernon. Gedenkt der Worte, die der König sprach:
Wir lieben unser Volk, wir lieben selbst,
Die mißgeleitet Euren Waffen folgen;
Und wenn sie nehmen unsrer Gnad' Erbieten,
Soll er und sie und Ihr und jedermann
Mein Freund von neuem sein, wie ich der seine.

2. Ebene bei Shrewsbury.

V, 3—5 in unmittelbarer Folge. Das Gespräch zwischen Falstaff und Heinz in V, 3 und der Scherz mit der Sektflasche ist weggefallen. Vor dem Auftritt des Douglas in V, 4 sind folgende Verse eingefügt:

P. Heinrich (zur Leibwache). Schützt ihr den König, mich ruft dort die Schlacht!
(Ab.)

K. Heinrich. O wackre Söhne! Wie er hinstürmt! Seht!
Auf jetzt! Die Anhöh' dort laßt uns gewinnen!
(Douglas kommt ihm entgegen etc.)

An Stelle der letzten Verse in Prinz Heinrichs Schlußrede von V, 4 sind die Worte getreten:

Der König naht, komm, Bruder, ihm entgegen!

An Falstaffs Abgang schließt sich dann ohne Verwandlung die Schlußszene des Stückes.

Die Schlußrede des Königs hat folgende neue Fassung erhalten:

K. Heinrich. Es sei, wie du es wünschest, junger Held!
Durch Edelmut erhöhst du deinen Sieg,
Und häufst, wie du gelobtest, jeden Ruhm,
Der Gegner Ehren alle auf dein Haupt.
Im Staub liegt Percy und der mächt'ge Douglas;
Der Aufruhr flieht zurück in seine Höhle,
Geschreckt von eines Jünglings kräft'gem Arm.

Auf! Rührt die Trommeln, laßt die Fahnen wehn!
Als Fürst und Vater fei'r ich diesen Tag;
Er gab mir Sieg und einen würd'gen Sohn,
Und neuer Glanz verherrlicht Heinrichs Thron.
(Er wendet sich, um Arm in Arm mit seinem Sohn abzugehn.)

Alle. Der König lebe und sein edler Sohn!

Zweiter Teil.

Schauspiel in 5 Aufzügen von Shakespeare.
Mit Benutzung der Übersetzungen von A. W. Schlegel und H. Voß für die Bühne bearbeitet von C. A. West.
(Burgtheater Ms. No. 731.)

Akt I.

1. Vor Northumberlands Burg. Von der Gartenseite.

I, 1. (Prolog fällt aus.)
Statt Bardolph spricht: Hastings.
Statt Travers spricht: Colevile.

2. Eine Gasse in London.

I, 2.

3. York. Ein Zimmer im Palaste des Lord-Leutnant.

I, 3.

Der Erzbischof ist verwandelt in einen «Lord-Leutnant». Die Reden Bardolphs spricht Mowbray.

Akt II.

1. Eine Gasse in London.

II, 1. Der Anfang der Szene ist so eingerichtet, daß die beiden Gerichtsdiener (Fang und Schlinge) nichts zu reden haben.

2. Eine andere Gasse in London.

II, 2.

3. Warkworth. Ein Zimmer in der Burg.

II, 3.

Die große Rede der Lady Percy wird an zwei Stellen unterbrochen durch zwei Zwischenreden Northumberlands:

Lady Percy. — — — — — — — — — — — — — —
Zwei Ehren starben da, eur' und des Sohns.

Northumberland. Still, meine Tochter! Woran mahnt Ihr mich?
Zwei Ehren starben, mein' und meines Sohns.

Lady Percy. — — — — — — — — — — — — — —
— — — Ja, er war der Spiegel,
Vor dem die Jugend schmückte die Gestalt.

Northumberland. Er war's! Er war's! Ein Schmuck und Spiegel war
Mein wackrer Sohn der ganzen Ritterschaft.

4. Eastcheap. Ein Zimmer im Wirtshause.

II, 4.

Die einleitende Szene der beiden Küfer fehlt. Dortchen Lakenreißer ist in

ein einfaches Lenchen umgewandelt. Als gegen Schluß des Aktes an die Tür geklopft wird, geht der Text in folgender Weise weiter:

Wirtin. Wer pocht so stark? Lieber Herr Bardolph, ich bitt' Euch, seht nach der Tür. (Bardolph geht ab.)

P. Heinrich. Was sagt Ihr zu seiner Verantwortung, Eduard? Kann man sie gelten lassen?

Poins. Ich dachte wohl, daß er alles in einen schlechtern Spaß umkehren würde, wenn Ihr ihn nicht auf der Stelle abstraftet.

P. Heinrich. Genug der Possen für heute. Meinen Degen und Mantel, Poins! — Mein Stallmeister, den ich herbestellte, wird mit den Pferden unten sein; wir müssen in der Nacht noch fort, Poins.

(Bardolph kommt zurück.)

Nun, Bardolph, was gibt's?

Bardolph. Eure Pferde, gnädiger Herr; und Euer Stallmeister sagt, in Westminster, wo sich der König aufhält, sei alles in Bewegung. Wohl zwanzig Boten etc.

(die Rede Petos, die auf Bardolph übertragen ist.)

Nach dem Abgang des Prinzen sagt Falstaff statt der betreffenden Rede des Originals:

Gut Nacht, Heinz! Gut Nacht, Herzensjunge! Schenkt mir ein Glas Sekt ein. Ich bin gerührt, mein Seel! Es ist mir ganz wunderlich zu Mut. — Wieder an der Tür geklopft? etc.

Schluß des Aktes wie im Original.

Akt III.

1. Glostershire. Hof im Landhause des Friedensrichters Schaal.

III, 2.

Die Reden von Schimmelig, Schatte und Warze sind ausgefallen. Ein Teil derselben ist David in den Mund gegeben, der die Rekruten vorführt.

2. Ein Wald in Yorkshire.

IV, 1.

Statt des Boten spricht Colevile.

Als Westmoreland am Schluß der Szene zurückkommt, sind der letzten Rede des Lord-Leutnant (= Erzbischof) folgende Worte angehängt, die als Aktschluß dienen:

Laßt unsre Truppen in geschlossnen Reihn
Nachrücken durch den Wald, indes wir selbst
Mit mäßigem Geleit dem Prinzen nahn,
In Ehrfurcht, doch gestützt auf unsre Macht.
Gerüstet kommen wir zu Krieg und Frieden;
Wie unser Los auch fällt, bald ist's entschieden.

Akt IV.

1. Eine Anhöhe, mit niederem Gehölz bewachsen.

IV, 2 und 3.

Der Akt wird durch folgende neue Szene eingeleitet:

1. Auftritt.

Prinz Johann. Westmoreland, Offiziere und *Gefolge.*

P. Johann. Sie kommen, endlich! Zögernd nahen sie,
Als ahndeten sie, was hier ihrer wartet.
Die Übermütigen! Ihr arger Stolz,
Nicht meine List, führt sie hierher und zieht
Das Todesnetz um der Verräter Haupt.
Sie forderten kein sicheres Geleit?

Westmoreland. Nein, Herr! Und ich versprach auch keines.

P. Johann. Wohl.
Sieh! Neue Scharen dringen aus dem Wald
Und stellen dort sich auf.

Westmoreland. Recht wie wirs wünschen.
Lord Clifden, der den Wald umgangen, steht
In ihrem Rücken nun, und links bedroht
Sir Arthur ihre Flanke.

P. Johann. Still! Da sind sie.

2. Auftritt.

Vorige. Der *Lord-Leutnant, Mowbray* und *Hastings* mit *Gefolge.*

P. Johann. Ihr seid willkommen hier,

etc. IV, 2.

IV, 3 schließt sich ohne Verwandlung an.

2. Ein Zimmer im Palast des Königs.

IV, 4 eingeleitet durch den Monolog des Königs aus III, 1.

Nach dem Monologe treten auf: *Warwick,* die *Prinzen von Clarence* und *Gloster* und mehrere Lords.

Warwick. Den schönsten Morgen Eurer Majestät!

K. Heinrich. Last ihr die Briefe, Lords, die ich euch sandte?

Warwick. Ja, gnädigster Herr.

K. Heinrich. So wißt ihr, welche wicht'ge Nachricht wir erwarten. —
Nun, Lords, beendigt nur der Himmel glücklich den Zwist etc.

IV, 4.

Die Meldung Harcourts im folgenden spricht Warwick, dem ein eintretender Ritter berichtet.

Akt V.

1. Glostershire. Offenes Gartenzimmer beim Richter Schaal.

Verschmelzung von V, 1 und V, 3.

Vor Davids Abgang ist folgende Stelle eingefügt:

Schaal. Ist Vetter Stille noch nicht drüben?

David. Er sitzt noch immer bei der Flasche, Herr. (Ab.)

Auf Schaals Worte:

. . . . willkommen, mein starker Mann!

folgt:

Schaal. Setzt Euch, Sir John. Ich bin im Augenblick wieder bei Euch, Sir. (Ab.)

Falstaff. Nach Belieben, mein guter Herr Schaal. Bardolph, sieh nach den Pferden. (Bardolph ab.)

Folgt Falstaffs Monolog bis zu den Worten: .... und er soll ohne Intervallum lachen.

Dann treten *Schaal*, *Stille*, *Bardolph*, der *Page* und *David* auf mit Wein und Schüsseln.

Schaal. Kommt, Vetter Stille! Noch ein Glas mit dem guten Ritter hier, und dann zu Bett.

etc. V, 3.

2. Ein Säulengang im königlichen Palaste zu London.

Verschmelzung von V, 2 und V, 5.

Beginn der Szene:

Warwick. Nun, Mylord Oberrichter, wo hinaus?

Oberrichter. Den toten König, meinen Herrn, wollt' ich
Noch einmal sehn. — Ihr geht zur Huldigung?

Warwick. Ihr nicht? — Die Prinzen kommen gleich mir nach.

Oberrichter. O hätte mich der König mitgenommen!

etc. V, 2.

Nach Schluß der Szene folgt:

8. Auftritt.

Wachen ziehen auf. Dann mehrere Hofbediente, hinter welchen sich das Volk hereindrängt, worunter *Falstaff*, *Schaal*, *Pistol*, *Bardolph* und der *Page* sich befinden.

Erster Hofbedienter. Hier geht der Zug vorbei. (Zur Wache.) Bis hierher laßt das Volk. So lautet der Befehl. (Geht ab.)

Wache (zum vordringenden Volke). Zurück!

Falstaff. Stellt Euch her zu mir, Herr Robert Schaal;

etc. V, 5.

Als Falstaff und seine Brüderschaft abgeführt ist, folgt der Schluß des Stückes in folgender Fassung:

P. Johann. Wie edel zeigt in dem Betragen sich der König! So gerecht als weise; mild zugleich und streng.

Oberrichter. Ein königlich Gemüt!
Wie sehr hat ihn die ganze Welt verkannt!
Mit Wucher wird er jede Schuld bezahlen, —
Die Sonne, lang umhüllt vom gift'gen Qualm
Der Dünste, tritt hervor in voller Pracht
Und leuchtet uns mit ihren schönsten Strahlen.

(Der Vorhang fällt.)

Der Zensur-Vermerk des 2. Teiles vom 28. April 1828 gestattet die Aufführung unter der Bedingung, «daß die Szene im Wirtshause mit der Frau Hurtig und ihrer Base dezent dargestellt werde».

Schreyvogels Einrichtung des ersten Teiles unterscheidet von der älteren Bearbeitung Fouqués dadurch, daß sie energisc Kürzungen vornimmt und den Forderungen der Bühne hinsich Vereinfachung der Szenerie mehr Rechnung trägt als jene. Wäh bei Fouqué nur die beiden kleinen Auftritte II, 1 und IV, 4 fe ist bei Schreyvogel außer diesen auch die Glendower-Szene (III, 1) die der Schlacht vorangehende Szene im königlichen Lager (V gefallen. Im vierten Akte wird durch die Zusammenlegung Szenen 1 und 3 eine Verwandlung erspart, desgleichen im fü Akte durch den Ausfall von Szene 1. Die hierdurch entstan Lücke wird dadurch einigermaßen überbrückt, daß die aus V, 1 nommenen versöhnlichen Worte des Königs («Wir lieben ı Volk etc.») in dem Gespräche zwischen Vernon und Worcester dem ersteren wiederholt werden. Desgleichen wird Falstaffs Mo über die Ehre für die Aufführung gerettet, indem er der Fal Szene des vierten Aktes als Aktschluß dient. Diese Anordnun Schreyvogels Einrichtung eigentümlich und hat in keiner spä Bearbeitung des Stückes Nachahmung gefunden. Dem Ausgang Stückes suchte Schreyvogel durch die nicht eben notwendige dichtung, der er die Schlußrede des Königs unterzog, größere tralische Wirkung zu geben.

In den beiden ersten Akten des zweiten Teiles folgte Scl vogel ohne wesentliche Änderung dem Originale, im Gegensatz Fouqué, der hier verschiedene Abänderungen vornahm Anm. 22). Auch in den folgenden Akten blieb er insofern der lage treuer als der Berliner Bearbeiter, als er die bei dem letz völlig getilgte, den Verrat des Prinzen Johann behandelnde Sz reihe (IV, 1 und IV, 2) mit einigen unwesentlichen Kürzungen behielt. Seltsamerweise aber wurde diese zeitlich und inha zusammengehörige Szenenreihe bei Schreyvogel durch einen schluß auseinandergerissen, dadurch daß die erste der beiden Sz IV, 1, noch in den dritten Aufzug gezogen und durch einige gedichtete Verse mit einem «schönklingenden» Aktschluß ver wurde. Der Mißgriff ist um so auffallender, als die beiden Sz IV, 1 und IV, 2 mit geringer Mühe auf denselben Schauplatz legt werden konnten. Hervorgerufen wurde die Änderung dad daß Schreyvogel seinen dritten Akt verlängern zu müssen gla nachdem er ihn — ebenfalls ein Mißgriff — der einleitenden S im Gemach des Königs beraubt und den Monolog des letz («Wieviel der ärmsten Untertanen sind um diese Stund' im Schl

an den Anfang der Sterbe-Szene im vierten Akt gelegt hatte. Den peinlichen Eindruck vom Verrat des Prinzen Johann suchte der Bearbeiter übrigens dadurch einigermaßen zu mildern, daß Westmoreland in einer neugedichteten Stelle zu Anfang des vierten Aktes dem Prinzen auf seine diesbezügliche Frage versichert, er habe den Rebellen kein sicheres Geleit zugesagt.

Der fünfte Akt bedarf im Gegensatze zum Originale nur einer Verwandlung, indem die beiden Schaal-Szenen 1 und 3, wie auch bei den heutigen Aufführungen üblich, in eine einzige verschmolzen sind und als Schauplatz für die Schluß-Szene ein dem Volke zugänglicher Säulengang des königlichen Palastes gewählt ist. Für den Schluß selbst legte Schreyvogel dem Oberrichter einige neugedichtete Verse in den Mund.

Auch sonst nahm er da und dort kleine Textänderungen vor. So suchte er in der zu Warkworth spielenden Szene II, 3 die große Rede der Lady Percy durch einige eingefügte Zwischenreden Northumberlands mehr dramatisch zu beleben. Durch die Rücksicht auf die Wiener Zensur veranlaßt ist die Umwandlung des Erzbischofs von York in einen der geistlichen Würde beraubten «Lord-Leutnant». Dortchen Lakenreißer mußte ihren Namen mit dem harmloser klingenden «Lenchen» vertauschen, durfte im übrigen aber mit der die Darstellung betreffenden Zensur-Klausel passieren, im Gegensatze zu Berlin, wo der Würde der Königlichen Bühne die Vorführung dieser Gestalt zu widerstreiten schien.

Die Wirkung des zweiten Teiles blieb bei der Aufführung hinter der des ersten beträchtlich zurück. Anschütz berichtet in seinen Erinnerungen: «Das lebensvolle konzentrische Bild des ersten Teiles konnte der Zuschauer in dem zweiten Teile nicht wieder finden, und die komischen Szenen konnten das mangelnde Interesse für den politischen Teil der Handlung nicht ersetzen». Der erste Teil wurde nach Wlassacks Angabe vom 27. März 1828 bis zum Schluß des Jahres im ganzen 5 mal, der zweite dagegen nur 2 mal, am 14. und 17. Mai dieses Jahres, gegeben.

Diese Erfahrung veranlaßte Schreyvogel, dem Beispiele Schröders zu folgen und eine Zusammenziehung beider Stücke in einen Theaterabend zu versuchen. Schon am 8. Februar 1829 ging Heinrich IV. in der neuen, zusammengezogenen Gestalt in Szene. Auch diese Fassung des Stückes ist in dem handschriftlichen Buche des Burgtheater-Archivs erhalten.[23])

König Heinrich IV.

(Zusammenziehung.)

Schauspiel in 5 Aufzügen von Shakespeare.
Mit Benutzung der Übersetzungen von A. W. Schlegel und H. Voß für di
Bühne bearbeitet.

1829.

(Ms. No. 730 I. Neu.)

Akt I.

1. Ein Zimmer im Schlosse.

I, 1.[24])

2. Zimmer einer Taverne in London.

I, 2.

3. Saal im Schlosse mit Thron.

I, 3.

Akt II.

1. Die Straße bei Gadshill.

II, 2.

An Stelle Petos ist *Pistol* in dieser Szene eingefügt. Außer des ers Worten sind ihm auch noch folgende Reden in den Mund gelegt.

Falstaff. . . . jeder thue das Seinige.

Pistol. Führ' uns, Sir John, ich spüre Löwenmut.

Falstaff. . . . nieder mit ihnen! rupft sie!

Pistol. Stirb, Mensch, wie Hund! Her, Gold, wie Sand!

Falstaff. . . . der Poins hat nicht mehr Herz im Leibe als eine wilde :

Pistol. Nicht halb so viel, ich schwör's bei Plutos Pfuhl!

2. Warkworth. Ein Zimmer in der Burg.

II, 3.

3. Eastcheap. Ein Zimmer in der Schenke.

II, 4.

Wiederum ist *Pistol* eingefügt mit folgenden Reden.

Falstaff. Sechzehn wenigstens, Mylord.

Pistol. Sechzehn, Mylord! Pistol spricht Wahrheit nur.

Gadshill. Und banden sie.

Pistol. Ja, banden sie, bis auf den letzten Mann.

Gadshill. Als wir teilten, fielen uns sechs bis sieben frische Kerle an — etc.

Bardolph. Meiner Treu', ich lief, wie ich die andern laufen sah.

Pistol. Pistol ist nicht der letzte, wo es gilt!
Ich lief, den anderen den Weg zu weisen.

Akt III.

1. Zimmer zu Bangor.

III, 1. Stark gekürzt, mit Auslassung der Szene der Lady Percy und Lady Mortimer.

2. London. Ein Zimmer im königlichen Schlosse.

III, 2.

3. Eastcheap. Zimmer in der Schenke.

III, 3.

Akt IV.

1. Das Lager der Rebellen bei Shrewsbury.

Verschmelzung von IV, 1 und IV, 3 wie in der Bearbeitung von 1828.

2. Das königliche Lager bei Shrewsbury. Im Hintergrunde das Zelt des Königs.

Verschmelzung von IV, 2 und V, 1.

Nach Falstaffs großem Monolog in IV, 2 kommen aus einem der Zelte auf der rechten Seite *Prinz Heinrich* und *Westmoreland*.

P. Heinrich. Ah, sieh da, dicker Hans! Bist du endlich hier?

Falstaff. O liebster Heinz, willkommen!
Wie geht's, toller Junge? Mein bester Lord Westmoreland, ich bitte um Verzeihung; ich dachte nicht, Ew. Herrlichkeit schon in Shrewsbury zu finden.

Westmoreland. In der Tat, Sir John, 's ist höchste Zeit etc.

IV, 2.

Der Schluß der Szene lautet:

Westmoreland. Jawohl, Sir John, und er erwartet uns; wir verweilen schon zu lange. Vorwärts, Sir John! Zu Eurer Mannschaft; sie und Ihr können heute noch Speise für Pulver werden.

(*Westmoreland* und *Prinz Heinrich* gehen in das Zelt des Königs.)

Falstaff. So? Ich will mir's bedenken, wenn ich gefrühstückt habe. Der Spitzbube Bardolph könnte schon zurück sein mit dem Sekt; und der hochtrabende Schlingel, mein Fähndrich Pistol, ist auch nicht zu sehen. Man hat nichts als Ärger und Strapaze in der schurkischen Welt. Ei nun, ich will mir's wenigstens so bequem machen als möglich.
Zum Kampf nicht zu rasch, und zum Fest nicht zu faul!
Ziemt lässigem Arm und tapferem Maul.

(Ab. Eine kurze Pause. Die Wachen vor dem Zelt des Königs werden abgelöst, dann öffnet sich das Zelt und es treten heraus: *König Heinrich*, *Prinz Heinrich*, *Prinz Johann* und *Sir Walter Blunt*.)

König. 's ist hoch am Tag und dämmert gleichwohl noch.
Wie blutig dort die Sonne blickt hervor
Auf jene Waldanhöh'!

etc.

V, 1, schließend mit Falstaffs Monolog über die Ehre. (Falstaff, der abgegangen war, scheint beim Abgang des Königs, des Prinzen Johann und Blunts wieder aufgetreten zu sein. Seine Zwischenbemerkung während der Verhandlung mit Worcester fiel aus.)

3. Percys Zelt.

V, 2.

4. Ebene bei Shrewsbury.

V, 3, 4 und 5 in unmittelbarer Folge, wie in der Bearbeitung von 1828. Das in der letzteren gestrichene Gespräch zwischen Falstaff und Heinz aus V. 3 (Scherz mit der Sektflasche) ist wieder aufgenommen.

Die Schlußworte des Königs lauten:

Recht so! Wir aber teilen unsre Macht,
Den Aufruhr schnell zu dämpfen rings im Land.
Rasch gegen Glendower und Northumberland!
Denn, weil der Anfang sich so gut gemacht,
Laßt uns nicht ruhn, bis alles ist vollbracht!

Akt V.

1. London. Eine Straße.

Zweiter Teil I, 2.

Falstaffs Schlußmonolog hat vom Abgang des Pagen an (unter Benutzung des Falstaff-Monologes aus dem dritten Akte) folgenden Wortlaut erhalten:

Halt! da fällt mir etwas ein. Wenn ich aus dem Felde zurückkomme, will ich durch Glostershire und den Friedensrichter, Herrn Robert Schaal, Esquire, ein wenig hernehmen. Ich erinnere mich seiner in Clemenshof, als ich noch Page bei Thomas Mowbray, Herzog von Norfolk war; damals gab es keinen zweiten so faden lächerlichen Kerl in allen den Rechtshöfen zusammen. Und nun ist das dürre Pritschholz ein Gutsbesitzer und hat Land und Rind. — Wohl, ich will ihm auf den Leib rücken, wenn ich zurückkomme, und es müßte schlimm gehen, oder ich mache mir einen zwiefachen Stein der Weisen aus ihm. Wenn der junge Gründling ein Köder für den alten Hecht ist, so sehe ich nach dem Naturrecht keinen Grund, warum ich nicht nach ihm schnappen sollte. Kommt Zeit, kommt Rat, und damit gut. (Geht ab.)

2. Ein Zimmer im Palaste.

Zweiter Teil IV, 4, beginnend mit dem Monologe des Königs aus III, 1, in derselben Verbindung wie in der Bearbeitung von 1828.

3. Glostershire. Ein Zimmer in Schaals Hause.

Verschmelzung von: Zweiter Teil V, 1 und V, 3. Doch viel stärker zusammengestrichen als in der Bearbeitung von 1828.

Falstaffs Monolog fehlt. Schon nach Davids Abgang springt der Text über in V, 3.

Falstaff. Ihr habt da einen artigen Wohnsitz, Herr Schaal, hübsch und reich.

etc. V, 3.

Stille bleibt weg.

Nach Schaals Worten:

Seht, wer da an der Tür ist. He, wer klopft?

ist eine Stelle aus der Szene III, 2 des zweiten Teiles eingefügt.

Schaal. Erinnert Ihr Euch noch, Sir John, wie wir die ganze Nacht in der Windmühle auf St. Georgenfeld zubrachten?

etc. bis:

(Schaal.) . . . das sind nun fünfundvierzig Jahre her.

Dann geht der Text mit dem Auftreten Davids und Pistols wieder in V, 3 über.

4. Ein Säulengang im königlichen Palaste zu London.

Verschmelzung von V, 2 und V, 5 wie in der Bearbeitung von 1828. Auch der Schluß der letzteren ist beibehalten. Nur fehlt in der Schlußrede des Oberrichters der Vers:

Mit Wucher wird er jede Schuld bezahlen.

Einer mit Bleistift eingeschriebenen Änderung zufolge wurde die Glendower-Szene (III, 1) nachträglich gestrichen und die erste Szene des vierten Aktes (IV, 1) noch in den Schluß des dritten Aufzugs gezogen.

Bezüglich des Textes stimmt die Zusammenziehung von 1829 in den Vers-Szenen mit der Bearbeitung von 1828 überein. Dagegen zeigt sich in den Prosa-Szenen der Zusammenziehung eine größere Hinneigung zum Voß'schen Texte als in der früheren Bearbeitung. Doch scheint der Prosa-Text, wie ihn das Original-Manuskript[25]) der Zusammenziehung zeigt, zum Zweck der Aufführung noch eine durchgehende Umarbeitung erfahren zu haben, die einer Rückkehr zum Schlegel'schen Texte gleichkam. Wenigstens sind im Soufflierbuch sämtliche Prosa-Szenen der ersten vier Akte mit roter Tinte umgeändert in den Schlegel'schen Originalwortlaut; der fünfte Akt ist schon nach Schlegel geschrieben, übereinstimmend mit der Bearbeitung von 1828.

Wie bei allen Bearbeitungen von Heinrich IV., die beide Teile des Stückes in einen Abend zusammenziehen, so entsprechen auch bei Schreyvogel die vier ersten Akte dem Inhalt des ersten Teiles, während in den fünften Akt die wichtigsten Szenen des zweiten Teiles zusammengedrängt sind. Die drei ersten Akte stimmen beinahe vollkommen mit der Bearbeitung des ersten Teiles aus dem Jahre 1828 überein. Nur ist in der Falstaff-Szene des zweiten Aktes die Figur Pistols eingefügt, und am Anfang des dritten Aktes ist die in der ersten Bearbeitung fehlende Glendower-Szene aufgenommen. Das

letztere ist insofern allerdings auffallend, als die Zusammenziehung beider Teile natürlicherweise eine weit energischere Kürzung bedingte, als die Bearbeitung der Historie für zwei Abende. Der vierte Akt der Zusammenziehung umfaßt die beiden letzten Akte des ersten Teiles. Im Gegensatze zu der Bearbeitung von 1828 ist die Szene V, 1, von der dort nur der Schluß mit Falstaffs Monolog verwertet worden war, in ihrem ganzen Umfang in das Stück aufgenommen. Der fünfte Akt springt sodann in den zweiten Teil über, der durch vier Szenen vertreten ist: die Falstaff-Szene I, 2, die Sterbeszene des Königs IV, 4 (mit dem Monologe aus III, 1), die Schaal-Szene, kombiniert aus V, 1 und V, 3, die Schlußszene, kombiniert aus V, 2 und V, 5. In die Falstaff-Szenen sind einzelne Elemente aus III, 2 eingestreut.

Die Art der Zusammenziehung ist im ganzen zu billigen, wenn man absieht von dem unvermeidlichen Nachteil aller Zusammenziehungen: der unverhältnismäßigen und unverdienten Verkürzung des zweiten Teiles, wobei namentlich in der Entwickelung des Prinzen Heinz und seines Verhältnisses zu Falstaff alle feineren Übergänge verloren gehen.

Vergleicht man Schreyvogels Bearbeitung von 1829 mit der älteren Zusammenziehung von Schröder, so ergibt sich eine Übereinstimmung nur insofern, als das Grundprinzip, wie bei allen zusammenziehenden Bearbeitungen, das gleiche ist: nämlich an den in vier Akte zusammengedrängten ersten Teil als fünften Akt die Schlußszenen des zweiten Teiles anzureihen. Im übrigen kann von einer Beeinflussung Schreyvogels durch Schröder keine Rede sein; Schreyvogel, der die ältere, 1782 in Wien gegebene Bearbeitung zweifelsohne kannte, geht durchaus seine eigenen Wege.[26]) Seine Bearbeitung zeigt in den ersten vier Akten eine treue, nur mit unwesentlichen Kürzungen versehene Wiedergabe des ersten Teiles, während Schröder in der szenischen Anordnung, in Umlegung und Zusammenziehung der Szenen ein wesentlich freieres Verfahren einhielt. So gab Schröder den vierten Akt des ersten Teiles zum großen Teil preis, bezw. er verwandte daraus nur Einzelheiten, die er andern Szenen einverleibte, er ließ die Gestalt der Lady Percy und einige andere fallen, um dafür da und dort einzelne Stellen aus dem zweiten Teile zu verwerten. Im fünften Akte beschränkte er sich auf König Heinrichs Sterbeszene, eine kleine, neu geschriebene Falstaff-Szene, die verschiedene Elemente des zweiten Teiles benutzte, und endlich die kombinierte Schlußszene des Stückes. Da

Schreyvogels Zusammenziehung einen wesentlichen Fortschritt bedeutet gegenüber der älteren Bearbeitung von Schröder, ist selbstverständlich.

Das Beispiel Schröders und Schreyvogels hat auch in neuerer und neuster Zeit noch Nachahmer gefunden. Heinrich Laube, Eduard Devrient, August Förster haben ebenfalls beide Teile von Heinrich IV. in ein Stück für die Bühne zusammengezogen. Auch hierbei wurde der durch jene früheren Versuche vorgeschriebene Weg eingehalten: die vier ersten Akte entsprechen dem ersten Teile, der letzte Akt den Schlußszenen des zweiten Teiles. Im übrigen gehen die verschiedenen Bearbeiter ihre eigenen Wege, von einer nennenswerten Beeinflussung durch Schreyvogels Bearbeitung ist kaum etwas wahrzunehmen. Eigentümlich ist den genannten neuen Einrichtungen im Vergleich zu den älteren die Aufnahme der großen Szene des Friedensrichters Schaal und der Rekrutenwerbung aus dem zweiten Teile (III, 2) in den dritten Akt des zusammengezogenen Stückes. Im übrigen erinnern einzelne Züge der Devrient'schen Bearbeitung mehr an Schröder als an Schreyvogel; so die Zusammenlegung von Szene 1 und 3 im ersten Akte (übrigens auch bei Laube), so die Verwertung von König Heinrichs Monolog aus dem zweiten Teile III, 1, so die Auslassung des vierten Aktes, von dem nur Einzelheiten an anderer Stelle Verwendung finden. Im fünften Akte dagegen hat Devrient gleich Schreyvogel die Straßen-Szene aus dem zweiten Teile (I, 2) aufgenommen und, wie jener, die Szene zwischen dem jungen König und dem Oberrichter mit der Schlußszene des Stückes auf einen Schauplatz (eine Art von Galerie im Palast) zusammengelegt. Bei Laube findet sich auch der Schröder'sche Zug, daß der Tod des Königs schon im vierten Akte, durch seine Erkrankung während der Schlacht von Shrewsbury, vorbereitet wird.[27])

— — — —

Die Erstaufführung der Schreyvogel'schen Zusammenziehung von Heinrich IV. fand, wie bereits mitgeteilt, schon im Februar des Jahres 1829 statt. Aber auch in dieser Gestalt scheint das Stück kein sonderliches Glück gehabt zu haben. Wenigstens wurde es bis zum 14. November 1830 im ganzen nur dreimal gegeben.[28]) Nun ruhte die Historie, bis sie im Jahre 1851 von Laube, in dessen neuer, ebenfalls einteiliger Bearbeitung, wieder aufgenommen wurde. Sie erschien bis 1868 in dieser Gestalt 25 mal. Erst Dingelstedt blieb

es vorbehalten, gelegentlich der zusammenhängenden Aufführung der Königsdramen im Jahre 1875, beide Teile von Heinrich IV. als gesonderte Stücke wieder zu Ehren zu bringen.

Anmerkungen.

[1]) Rudolph Genée, Geschichte der Shakespeare'schen Dramen in Deutschland (Leipzig 1870), S. 320 u. 324.

[2]) Vgl. Litzmann, F. L. Schröder II, S. 288 ff.

[3]) Vgl. Litzmann, a. a. O. II, S. 242 ff. Dazu Merschberger im Shakespeare-Jahrbuch XXV, S. 205 ff.

[4]) König Lear. Ein Trauerspiel in 5 Aufzügen, nach Shakespear. von J. C. Bock (Leipzig, Hilscher 1779). Vgl. dazu Genée, a. a. O. S. 260.

Da das Buch der Bock'schen Bearbeitung sehr selten geworden ist und Genées diesbezügliche Mitteilungen kein klares Bild davon geben, mag hier ein Scenarium des Stückes folgen.

Akt I. 1. In Glosters Schlosse. In einer neugedichteten Einleitungsszene gibt sich der verkleidete Kent dem Grafen Gloster zu erkennen; er will Lear in dieser Gestalt dienen; die Teilung des Reiches und die Vorgänge in Gonerils Schloß werden erzählt und man erfährt, daß Lear bereits auf dem Wege zu Regan ist. Dazu Edmund. Benutzung der Einleitungsszene von I, 1. Dann Gloster-Szenen I, 2. 2. Freies Feld. Lear auf dem Wege zu Regan. Zu ihm Kent, nach I, 4. Begegnung mit Oswald, der ebenfalls auf dem Wege zu Regan, seine Züchtigung durch Kent. An Stelle des Narren, der krank, bietet sich Kent zum Ersatze an. Narrenszene aus I, 4. Lear schickt Kent zu Regan voraus Benutzung von I, 5. — Akt II. Eine erleuchtete Terrasse vor Glosters Schlosse. II, 1 und 2. Daran unmittelbar anschließend II, 4 mit vielen Änderungen und neuen Zutaten. An den Aktschluß des Originals schließt sich eine Reihe völlig neuer Szenen. Beginnender Streit zwischen Gloster und Cornwall wegen Lears Behandlung (Benutzung von III, 3). Edmund erhält ermutigende Liebesbriefe von beiden Schwestern. Große Liebesszene zwischen ihm und Regan. Sie gibt ihm einen Ring, er ihr sein Bildnis. Regan, allein gelassen, findet Gonerils Brief, der Edmund unbemerkt entfallen ist. Sie dürstet nach Rache. Aktschluß. — Akt III. 1. Eine Heide mit einer Hütte. Edgar-Monolog II, 3. Dann III, 2 und 4. Neue Zutaten. Lear, der zusammengebrochen, wird in die Hütte getragen. Edgars Monolog aus III, 6. Dann kommt Kent mit Gloster zurück und unterrichtet ihn über den Stand von Cordelias Rüstungen (nach III, 1). 2. Glosters Schloß. III, 5 und 7 mit verschiedenen Einfügungen, in denen die gegenseitige Eifersucht der Schwestern gezeichnet wird. Glosters Blendung wie bei Schröder hinter der Szene. — Akt IV. 1. Ein freies Feld. IV, 1. 2. Glosters Schloß. IV, 2 mit vielen Änderungen und Zutaten. Regan kommt dazu, will sich und ihr Besitztum Edmund übergeben. Widerspruch Gonerils etc. 3. Eine Gegend bei Dover. IV, 6. An Oswalds Tod ist eine neue Szene angehängt: Edgar gibt sich dem Vater zu erkennen (abweichend von der betr. Szene bei Schröder). Dazu kommt Kent und meldet das Nahen der Feinde. Gloster wird in Sicherheit gebracht. 4. Ein Zimmer der Cordelia in Dover. IV, 7, sehr

frei und meist ganz widersinnig umgearbeitet unter Verwendung von Elementen aus IV, 4, der Wahnsinnsszene III, 6, der Erkennung zwischen Lear und Kent aus V, 3. — **Akt V. 1. Das britische Lager.** Neue Einleitungsszene, durch die man erfährt, daß Edmund die Schlacht gewonnen hat. Dann Übergang in V, 3. Im folgenden wird Goneril von Regan, als diese ihre Vergiftung erfährt, auf der Bühne erdolcht. Nach Edmunds Enthüllung eilen alle weg. 2. **Gefängnis.** Gespräch zwischen Lear und Cordelia aus dem Anfang von V, 3. Hauptmann mit Soldaten dringt herein, um Cordelia zu erdrosseln. Ihre Rettung durch Albanien, Edgar, Kent, die dazu kommen. Cordelia wird ohnmächtig (Totenklage Lears aus dem Originale), dann erwacht sie in Lears Armen. Dieser tritt die Regierung an Albanien ab. — In einer Nachschrift ist eine Änderung für die Bühne mitgeteilt, ergemäß sich die Szene für die letzten Auftritte des 2. Aktes in ein Kabinet in Glosters Schloß verwandeln soll.

[5]) Vgl. H. **Uhde**, Das Stadttheater in Hamburg 1827—1877 (Stuttgart 1879), S. 48.

[6]) William Shakespeares König Lear. Für die Bühne übersetzt von **Beauregard Pandin** (Zwickau 1824).

[7]) König Lear. Trauerspiel in fünf Aufzügen von Shakespeare. Neu übersetzt und für die deutsche Bühne frei bearbeitet von **J. B. von Zahlhas** (Bremen 1824).

[8]) Da die Bearbeitung von Zahlhas nach verschiedenen Seiten Interesse bietet, mag hier ein kurzes Scenarium über sie orientieren.

Akt I. 1. Thronsaal. I, 1. Beginn mit Lears erster Rede. Die einleitende Szene, desgleichen das Schlußgespräch zwischen Goneril und Regan fehlt. Die Gestalt Burgunds ist weggelassen. 2. **Zimmer bei Gloster.** I, 2. 3. **Vorhof bei Albaniens Schloß.** I, 3 und 4. Kents Monolog ist bedeutend erweitert. I, 5 fehlt. — **Akt II. Vor Glosters Haus.** II, 1, 2 und 4 in unmittelbarem Anschluß. Verschiedene Einfügungen. Der Ritter Lears heißt Felton. — **Akt III. 1. Heide.** III, 1 (völlig umgearbeitet). Edgar-Monolog II, 3. Dann III, 2, 4 und 6 in unmittelbarer Folge, schließend mit einem neuen Monologe Edgars. 2. **Zimmer bei Gloster.** III, 7, mit kurzer Einleitung nach III, 5. Blendung hinter der Bühne. — **Akt IV. 1. Vorhof bei Albaniens Schloß.** IV, 2, frei umgearbeitet und mit verschiedenem Neuen versehen (Regan selbst bringt die Kunde von Cornwalls Tod, Eifersucht der Schwestern etc.). 2. **Gegend bei Dover.** IV, 1 mit voranstehendem, neuem Monologe Edgars. Dazu Felton mit Reisigen, die Lear suchen. Der Sprung Glosters fehlt; Einzelheiten aus der Szene sind verwertet. Dagegen zahlreiche neue Zutaten. Lear-Szene IV, 6. Als Lear mit Kent und den Reisigen weggegangen ist, schließt der Akt mit einer neuen Szene zwischen Gloster und Edgar, der sich dieser dem Vater zu erkennen gibt (völlig verschieden von Schröder). — **Akt V. 1. Cordelias Zelt.** IV, 7, verschiedentlich erweitert. Frankreich erscheint noch einmal; er hat mit Albanien einen Vertrag geschlossen, demgemäß Lear den Thron wieder besteigen soll. 2. **Waffenplatz im britischen Lager.** Schlußszene, zum großen Teile ganz neu. Eine Schlacht kommt nicht zu stande. Edmund macht einen Anschlag auf Lears Leben. Zweikampf mit Edmund. Tod der Schwestern. Lear bringt die tote Cordelia; sie hat sich den Pfeilen entgegengeworfen, die für Lear bestimmt waren. Lear stirbt. Albanien spricht die Schlußworte.

[9]) Darnach bedarf meine Bemerkung über die Zahlhas'sche Bearbeitung im Shakespeare-Jahrbuch XXIX/XXX, S. 149 der Richtigstellung.

[10]) Schreyvogels Bearbeitung des Lear erschien im Druck unter dem Titel: König Lear. Trauerspiel in fünf Aufzügen von Shakespeare. Für die Darstellung eingerichtet von C. A. West (Wien, Wallishausser 1841).

[11]) Anschütz, der Darsteller des Lear in jener Vorstellung, berichtet in seinen Erinnerungen (Neue Ausgabe, Ph. Reclam, S. 199): «Die damalige Zensur stellte das kindische Verlangen, daß der vielgeplagte Greis schließlich am Leben bleibe, wieder zu Verstande komme und der Vater über seine entarteten Kinder, der König über seine Feinde triumphiere. — Schreivogl erkannte das Widersinnige dieser Forderung vollständig an; da er sich ihr fügen mußte, so spekulierte er wenigstens auf die Gemütlichkeit der Wiener. Er wußte, daß sein Publikum noch nicht ganz geeignet war, so furchtbar erschütternde Eindrücke in sich selbst auszugleichen, daß ein sentimentaler Zug aus der Iffland-Kotzebue'schen Repertoirezeit einen friedlicheren Ausgang vorziehen und daß das Stück durch diese Konzession populärer werden würde.»

Die Angabe von Anschütz wird bestätigt durch Costenoble, der in seinen Tagebuchblättern (Aus dem Burgtheater. 1818—1837. Wien 1889, Bd. I, S. 173) unter dem 25. März 1822 bemerkt:

„Probe von König Lear. Anschütz ging wütend auf der Bühne umher, weil die Zensur den Britenkönig nicht sterben lassen will. — — — Sein Unwille war gegründet genug. Wenn der Darsteller durchdrungen ist vom Werke eines großen Dichters, und ihm nun eine kalte, unpoetische Hand in die liebgewordene Gestalt greift, so muß er zur Wut gereizt werden. Davon fühlt und begreift freilich der Zensor nichts. Wenn Lear am Leben bleibt, wie Correggio, so drängt sich unwillkürlich der Gedanke auf: beide, der kindische König wie der kranke Maler, reisen nach der Vorstellung ins Teplitzer Bad, oder gebrauchen sonst irgendwo eine stärkende Brunnenkur.»

[12]) Zum Beweise dessen, daß Schreyvogel sich in dieser zum großen Teile neu gedichteten Schlußszene an die ältere Bock'sche Bearbeitung anlehnt, im Gang der Szene ebensowohl wie im sprachlichen Ausdruck einzelner Stellen, möge hier der vorletzte Auftritt und der Anfang des letzten Auftrittes des Bock'schen Lear zum Abdruck gelangen. (Die wörtlich von Schreyvogel entlehnten Stellen sind durch gesperrten Druck gekennzeichnet.)

9. Auftritt.

Lear. Cordelia. Ein *Hauptmann* mit *Soldaten.*

Lear (indem sie hereintreten, phantasierend). Das Feld unser! Nieder, nieder mit Albanien!

Hauptmann. Fort! Greift an! Erdrosselt sie!

Cordelia (indem sie ohnmächtig zur Erde sinkt). O ihr barmherzigen Götter!

Lear (durch ihren Fall erweckt). Wie geschah mir?

Hauptmann. Greift an!

Lear (aufspringend). Wen? Wen? — Was wollen die Sklaven? Morden? Meine fromme Cordelia? —

(Er entreißt dem einen sein Schwert und verwundet ihn.)

Kommt an, ihr Höllenhunde! Kommt an!

(Indem stürzen die andern herein, und der Verwundete wird weggebracht.)

10. Auftritt.

Albanien. Edgar. Kent. Soldaten (mit bloßen Schwertern). *Vorige.*

Edgar (stürzt voran herein). Haltet, Elende! haltet!

Albanien. Zurück, Unglückliche! Oder ihr seid des Todes! (Der Hauptmann mit seinen Soldaten geht hinaus. Kent wird sogleich Cordelien gewahr, hebt sie auf, hält sie in seinen Armen und sucht sie zu sich zu bringen.)

Lear (sie anstarrend). Ha! — Wollt ihr mich? (indem er das Schwert fallen läßt und seinen Busen aufreißt.) Hier! — Hier!

etc.

Auch das folgende entspricht inhaltlich im wesentlichen der Schreyvogel'schen Bearbeitung, nur daß in der letzteren noch eine größere Rede Lears aus dem Originale herübergenommen ist. Die beiden Schlußreden Albaniens und Lears, deren Gedankengang Schreyvogel ebenfalls der Bock'schen Bearbeitung entnommen hat, lauten in der letzteren:

Albanien. So kommt denn, glorwürdigster König! Nehmt wieder Besitz von Britanniens Throne! Wir sind Eure getreuesten Untertanen. Und Königin Cordelia ziehe wieder in Frieden nach Frankreich zurück!

Lear. Nein, nein! Ich bin am Ende meiner Tagereise, und mein alter Kopf ist zu schwach, eine Krone zu tragen. Nimm Du sie, Albanien, und sei weise und glücklich! Mich lasst ruhen! Ihr seht mirs ja wohl an, wie nötig ich der Ruhe habe. — Ruhen will ich vom schweren Tagewerke meines Lebens! Bei meiner Cordelia ruhen, und aus ihrem kindlichen Schoße mich von den Götten abfodern lassen!

[13]) Vgl. E. Kilian, Vorschläge zur Bühnen-Aufführung des König Lear. Im Shakespeare-Jahrbuch XXIX/XXX, S. 148 ff.

[14]) Diese Einrichtung scheint sich am Burgtheater bis in neuere Zeiten erhalten zu haben. Oechelhäuser erzählt gelegentlich der Erwähnung einer Burgtheater-Aufführung des Lear (Einleitung zu seiner Bühnenbearbeitung des Lear, Bühnen-Shakespeare II, S. 39), wie seltsam und störend es ihn berührt habe, daß die letzte der Sturmnacht-Szenen in einer heiteren sonnenbeglänzten Gartenlandschaft spiele und Lear sich auf einer «weißangestrichenen Gartenbank» zum Schlafen niederlege.

[15]) Vgl. E. Kilian, Shakespeare-Jahrbuch XXIX/XXX, S. 155 ff.

[16]) Laube, Das Burgtheater (Leipzig 1891), 2. A. S. 185.

[17]) Vgl. Fellner, Geschichte einer deutschen Musterbühne. Stuttgart 1888. S. 423 ff.

[18]) Eine von R. Gericke gearbeitete Statistik über die Shakespeare-Aufführungen der deutschen Bühnen zu Anfang der 70 er Jahre (Shakespeare-Jahrbuch VIII) ergibt, daß König Lear in diesen Jahren an 10 Bühnen nach der Übersetzung von Voß, an 5 Bühnen direkt nach Schreyvogel, dagegen nur an 1 Bühne nach der Tieck'schen Übersetzung und an 1 Bühne nach einer Mischung von Voß und Tieck gegeben wurde.

[19]) Vgl. B. Litzmann, Friedrich Ludwig Schröder, Bd. II S. 264 ff. Dsgl. Merschberger a. a. O.

[20]) Goethe selbst scheint die Absicht gehabt zu haben, auch in Lauchstädt und Erfurt seine eigene zweiteilige Bearbeitung zu geben. Mittlerweile hatte Fischer seine Zusammenziehung in Angriff genommen. Er schrieb an Goethe:

«Da ich ihn nun in 5 Akte zu einem ordentlichen Stück gemacht, würde es größte Confusion werden, wieder auf 2 Tage ihn zu teilen; überdies sind beide zu kurz und füllen keinen Abend.» Trotzdem kehrte man für die Aufführun Weimar im folgenden Jahre 1793 wieder zu Goethes zweiteiliger Bearbeitung zu Vgl. J. Wahle, Das Weimarer Hoftheater S. 41.

Burkhardts Angabe (Das Repertoire des Weimarischen Theaters ι Goethes Leitung, 1891, S. 136), der zufolge Heinrich IV. in Weimar nach Schr Bearbeitung gegeben worden wäre, beruht auf einem Irrtum.

[21]) Vgl. Teichmanns literarischer Nachlaß, hrsg. von Dingelstedt (Stut Cotta 1863), S. 366.

[22]) Da Fouqués Bearbeitung im Druck nicht erschienen ist und in Buche Genées nur in einer kurzen Notiz berührt wird, mögen hier einige merkungen über diese Einrichtung folgen. Die handschriftlichen Sufflierbi wurden mir durch die Güte der General-Intendanz der Königlichen Schauspiel Einsichtnahme überlassen.

Der erste Teil zeigt ohne jede Abweichung die Szenenfolge des Origi Ausgefallen ist nur die Kärrner-Szene (II, 1) und die kleine Szene im Haus Erzbischofs von York (IV, 4). In der Glendower-Szene ist der letzte Teil Auftreten der beiden Frauen, weggelassen. Im übrigen sind nur unwesen kleine Kürzungen vorgenommen. Eine Vereinfachung des Szenenwechsels hat stattgefunden.

Im zweiten Teil ist die Schlußszene des 1. Aktes (I, 3) getilgt und an Stelle die Szene zwischen Northumberland, dessen Gattin und Lady Percy (gesetzt. Der 2. Akt läßt demgemäß auf die beiden Straßenszenen (II, 1 und unmittelbar die große Eastcheap-Szene (II, 4) folgen. Aus letzterer ist die G der Dortchen Lakenreißer beseitigt. Ihre Reden sind teils weggelassen, teil die Wirtin übertragen. Eine matte Neudichtung, die dem Gespräch der l Küfer folgt, leitet die Falstaff-Szene ein. Der 3. Akt ist unverändert. Im 4 sind die beiden ersten Szenen (IV, 1 und IV, 2) gestrichen. Der Aufzug be im Gualtree-Wald mit einem kleinen Monologe Falstaffs, aus dem man den Au der Rebellion erfährt; daran schließt sich die Gefangennahme Coleviles etc. (I dann Verwandlung: Westminster, die Sterbeszene des Königs (IV, 4). Im 5. ist die Szenenfolge unverändert; ausgefallen ist V, 4. Nach des Prinzen J Worten:

> Doch alle sind verbannt, bis sich ihr Umgang
> Bescheidner zeigt und weiser vor der Welt

lautet der Schluß des Stückes:

Oberrichter. Von ihm, den wir um wüstes Tun gescholten,
Gebt acht, wir werden all' erst von ihm lernen,
Was königlich und groß und edel ist!

Pr. Johann. Ich stehe wie erstarrt vor ihm.

Oberrichter. Auch ich.

Pr. Johann. Was wettet Ihr? Wir tragen nun noch heuer
Das Bürgerschwert und angeborne Feuer
Nach Frankreich hin.

Oberrichter. Wie es auch möge sein:
Wenn er's gebeut, wird es durch ihn gedeihn.

(Beide ab.)

Ende.

Die Rolle des Falstaff lag bei der Berliner Aufführung in den Händen von Ludwig Devrient. Außerdem war im zweiten Teile Devrient j. d. i. Eduard Devrient in den Rollen des Harcourt und Morton beschäftigt!

Vgl. hierzu die Miszelle «Eine Shakespeare-Bearbeitung Fouqués» im Jahrbuch XXXIII, S. 268, 269.

[23]) In Kürze hat über diese Zusammenziehung des Stückes durch Schreyvogel Genée a. a. O. S. 320 auf Grundlage der Handschrift berichtet.

[24]) Bezieht sich, wo nichts Besonderes angegeben, immer auf den ersten Teil.

[25]) Das Original-Manuskript wurde mir durch die Güte des Herrn Regierungsrat Dr. Glossy zur Verfügung gestellt. Es enthält nur die vier ersten Akte der Zusammenziehung und stimmt in diesen vollkommen mit der ersten Niederschrift des Soufflierbuchs überein. Die Original-Handschrift des fünften Aktes scheint verloren zu sein.

[26]) Da Schröders Bearbeitung von Heinrich IV. bei Genée (a. a. O. S. 257) nur inhaltlich kurz skizziert wird, auch die Darstellungen bei Litzmann und Merschberger kein übersichtliches Bild von dem szenischen Gang des Stückes gewähren, das Buch selbst aber (Wien 1782) heute schwer zugänglich ist, möge hier das Scenarium der merkwürdigen und vielfach sehr interessanten (selbstverständlich auf Eschenburgs Prosa-Übersetzung fußenden) Bearbeitung folgen.

Heinrich der Vierte. Ein Schauspiel in fünf Aufzügen. Nach Shakespear fürs deutsche Theater eingerichtet von Schröder. Akt I: 1. Palast. Verschmelzung von I, 1 und I, 3 (Percy heißt wie im Original: Hotspur, Prinz Heinrich: Harry). 2. Wirtshaus. I, 2. — Akt II: 1. Wald. II, 2. 2. Zimmer. Percys Monolog aus II, 3. Dazu kommt Worcester: Gespräch über den Plan der Landesteilung, frei nach III, 1. Dazu ein Bote, der Northumberlands Erkrankung meldet; IV, 1. Dazu Vernon: IV, 1 bis zum Schluß. (Dazwischen Verwertung einzelner Elemente aus III, 1, Glendowers Zauberkünste betreffend.) 3. Wirtshaus. II, 4 (mit Weglassung der einleitenden Franz-Szene). — Akt III: 1. Zimmer des Königs. Monolog aus 2. Tl. III, 1. Dann Gespräch mit Pr. Heinrich 1. Tl. III, 1. 2. Wirtshaus. III, 3. Für den Schluß sind einige Sätze aus IV, 2 und der Abschied Falstaffs von der Wirtin 2. Tl. II, 4 verwertet. — Akt IV: 1. Lager. V, I (in das abschließende Gespräch zwischen Falstaff und Pr. Heinrich ist Einzelnes aus IV, 2 hineingezogen). 2. Hotspurs Lager. V, 2. 3. Ein freies Feld. Schlacht-Szenen V, 3—5 in freier Bearbeitung. Die Szene beginnt mit dem durch einige Sätze erweiterten Monologe Falstaffs aus V, 3. Der König ist bereits erkrankt und drückt in seinen Schlußworten aus, daß er sich dem Tode nahe fühlt. Akt V: 1. Palast. 2. Tl. IV, 4. 2. Wirtshaus. (Zum Teil neu gedichtet.) Falstaff schreibt an den Prinzen einen Brief, worin er ihn bittet, zu ihm zu kommen (Benutzung des Briefes aus 2. Teil II, 2). Die Wirtin meldet den Kaufmann Dombledon, der die 1000 Pfund, die Falstaff ihm schuldet, haben will. Falstaff fordert Dombledon auf, mit ihm Sekt zu trinken und preist ihm, als dieser sich weigert und auf seiner Forderung beharrt, die Tugenden des Sektes nach dem Monologe 2. Tl. IV, 3). Poins, Bardolph, Peter kommen hinzu und melden den Tod des Königs. Allgemeine Freude und Aufbruch, frei nach 2. Tl. V, 3.

(Der hier und in der Schlußszene auftretende Dombledon hat, abgesehen von seiner Schuldforderung, nicht das geringste mit dem Shakespeare'schen Schaal gemein.) 3. Palast. 2. Tl. V, 2. Dazu kommt Falstaff mit seiner Gesellschaft, um den König zu beglückwünschen, frei nach 2. Tl. V, 5. Nachdem der König abgegangen und der Oberrichter dessen Urteilsspruch, die Verbannung Falstaffs, verkündet hat, schließt das Stück mit den bekannten Worten Falstaffs: Gute Nacht, Bauch! —

Schröders Bestreben, den Umschlag in der psychologischen Entwicklung des Prinzen Heinz vorzubereiten, gibt sich in einem Zusatze am Schluß des zweiten Aktes kund «Ich will gleich nach Hofe. Mein Vater wird gewiß schon auf seyn. Mich bringen meine Ausschweifungen, und ihn seine Sorgen um den Schlaf. Das weiß ich wohl, daß ich Morgen nicht hier bin, und vielleicht bald Percy ins Gesicht sehe.»), außerdem in dem kleinen, aber charakteristischen Zuge, daß dem Auftritt des Prinzen in der Falstaff-Szene des dritten Aktes der burleske Beigeschmack (das Spielen auf dem Kommandostabe wie auf einer Querpfeife) genommen ist. — Bemerkenswert ist ferner eine kleine Änderung in den Szenen der Schlacht, Schröder IV, 3: Während im Originale Falstaffs Gefecht mit Douglas und sein fingierter Tod unmittelbar den letzten Worten des sterbenden Percy vorangeht, hat Schröder jenen Vorgang direkt hinter den Abgang des Königs verlegt, so daß Falstaff bereits am Boden liegt, als Percy und Prinz Heinrich sich begegnen. Der Grund dieser anscheinend unwesentlichen, aber doch sehr bezeichnenden Änderung ist nicht schwer zu erkennen: Schröder befürchtete, daß die Heiterkeit, die Falstaffs fingierter Tod hervorzurufen pflegt, die Wirkung der wundervollen Worte des sterbenden Percy beeinträchtigen werde; deshalb legte er den Auftritt Falstaffs an die andere, weniger exponierte Stelle. Das Verfahren zeugt von dem künstlerischen Feingefühle Schröders, der es als Darsteller einer komischen Rolle (er selbst spielte den Falstaff) zu vermeiden suchte, Heiterkeit beim Publikum zu erregen, wenn dessen Aufmerksamkeit auf einen ernsten Vorgang gerichtet sein sollte. Es stimmt dies überein mit dem, was F. L. Schmidt in seinen Denkwürdigkeiten (Hamburg 1875, I, S. 201) von Schröder erzählt: «Lebhaft verurteilte Schröder — — — die Unsitte vieler Komiker, durch unzeitige Späßchen die Aufmerksamkeit auf sich und von der Hauptperson des Stückes abzuziehen; empörend aber sei es vollends, durch dergleichen Lazzi eine ernste oder rührende Szene zu stören.“

[27]) Übrigens scheint Laube, soviel aus seinen Äußerungen in seinem Buche über das Burgtheater zu schließen ist, weder die Zusammenziehung von Schröder, noch die von Schreyvogel aus eigener Anschauung gekannt zu haben.

[28]) Die Angabe von Anschütz, Schreyvogel habe hierauf den ersten Teil wieder hergestellt und diesen allein aufführen lassen, scheint irrtümlich zu sein und auf einem Gedächtnisfehler zu beruhen. Wenigstens bezeichnet Wlassack die Aufführung des ersten Teiles vom 2. Dezember 1828, der dann die Zusammenziehung folgte, als die letzte des ersten Teiles unter Schreyvogels Direktion.

Zur Kenntnis der vor-shakespearischen Lyrik:

I. Wynkyn de Wordes 'Song Booke', 1530,

II. John Dayes Sammlung der Lieder Thomas Whythornes, 1571,

herausgegeben von

Rudolf Imelmann.

Die sangbare Lyrik der Shakespeare-Zeit ist durch die Proben, die Bullen herausgegeben hat, Gegenstand der Aufmerksamkeit und Bewunderung geworden. Um sie und ihre Vorstufen zu erforschen, ist aber erst noch viel Material zu veröffentlichen oder doch zu bearbeiten. Es zerfällt in handschriftliche und gedruckte Sammlungen. Über die handschriftlichen, die sämtlich aus dem XV. und frühen XVI. Jahrhundert stammen, hat E. Flügel im «Neuenglischen Lesebuch» (1895), S. 429 ff. die beste Zusammenstellung gegeben, auch die bis dahin vorhandenen Ausgaben verzeichnet. Seitdem sind besonders die Mitteilungen von Fehr im «Archiv für neuere Sprachen» CVI, 48 ff., 262 ff., CVII, 48 ff., CIX, 33 ff. hinzugekommen.

Schlechter sieht es mit den schon im XVI. Jahrhundert gedruckten Sammlungen aus. Eine Liste von ihnen stellte Rimbault auf, Bibliotheca Madrigaliana (1847). Diese hat eine Nachprüfung und Vervollständigung erfahren von Davey, History of English Music 1895). Vgl. auch O. Becker in seiner Bonner Dissertation «Die englischen Madrigalisten William Byrd, Thomas Morley und John Dowland» (1901). Jene beiden Forscher bezeichnen als das älteste gedruckte englische Liederbuch die Sammlung des Buchdruckers Wynkyn de Worde, datiert vom 10. Oktober 1530. Dieses «Song Booke», von dem leider nur die Baßstimme erhalten scheint — daher s den Titel «Bassus» trägt —, hat durch Flügel, «Anglia» XII, 589 —597 (1889), einen diplomatischen Abdruck erfahren. Dieser scheint

wenig Beachtung gefunden zu haben: selbst dem Verfasser der obengenannten Doktorschrift ist er unbekannt geblieben, wie aus seinen irrigen Lesungen zweier Liederüberschriften (S. 8) hervorgehen dürfte. Wie dieser Umstand, so sprechen noch andere Gründe für die Angemessenheit einer neuen Herausgabe der Sammlung. Flügel druckt die Lieder ohne Einleitung und Erläuterungen ab, mit allen Abkürzungen, ohne Interpunktion, sodaß dem Verständnis der ohnehin nicht immer leichten Texte vermehrte Schwierigkeiten erwachsen. Ferner werden die Gedichte ohne metrische Gliederung gegeben oder in einer nach der eigenen Ansicht des Herausgebers im Einzelnen noch der Veränderung und Verbesserung fähigen. Eine genauere Betrachtung hat außerdem gezeigt, daß der Text mehrfach lückenhaft und daher unverständlich ist, was auf der Mangelhaftigkeit der Überlieferung beruht: wie wir von den Gesängen nur die eine Stimme haben, so bieten auch die Texte nur das, was die Bässe zu singen hatten. Es schien angebracht, jene Lücken wenigstens kenntlich zu machen, womöglich zu ergänzen, und das Unverständliche als solches zu kennzeichnen. Meinem Neudruck ist eine Kopie des Originals zu Grunde gelegt, die Herr Dr. Schayer vor Jahren auf A. Brandls Anregung angefertigt hat; verglichen wurde Flügels Text von 1889 und 1895 (neun von den siebzehn poetischen Texten des Originals im «Neuenglischen Lesebuch» an verschiedenen Stellen).

Einundvierzig Jahre nach dem Erscheinen des «Song Booke» begegnen wir einer zweiten Sammlung, herausgegeben von John Daye, enthaltend «Songs of three. fower and five voyces, composed and made by Thomas Whythorne, gent.». Burney nannte Texte und Musik «truly barbarous»; ähnlich urteilen Davey und Nagel, die Geschichtschreiber der englischen Musik. Becker hingegen zollt den Kompositionen ein Lob, indem er sie schlicht, einfach, naiv und volkstümlich nennt (S. 11). Die Gedichte stehen an Wert denen des «Bassus» nach, sind aber in ihrer Gesamtheit unseres Interesses aus denselben Gründen wie die ältere Sammlung sicher. Sie werden hier, nach einer gleichfalls von Herrn Dr. Schayer genommenen Abschrift, zum erstenmale neugedruckt. Von der im Britischen Museum und daher in Dr. Schayers Kopie fehlenden, aber auf der Bodleiana vorhandenen Tenor-Stimme (zu Lied LVII—LXXVI) hat, durch freundliche Vermittelung von Miss Lucy Toulmin Smith, Miss Evaline G. Parker, Oxford, eine sorgfältige Abschrift für mich angefertigt.

I. Wynkyn de Wordes 'Song Booke'.

Beschreibung des Originals.

Das Original trägt im Musikalienkatalog des Britischen Museums die Nummer K. 1. e. 1. (obl. 4°.) Die Blätter (außer dem Titelblatt 50; 45, 46 nachträglich eingefügt) sind in damals üblicher Weise von A 1 (Blatt 1 r°) bis L 1 (Blatt 41 r°) durchgezählt. Vorher geht das Titelblatt, auf dessen vorderer Seite steht: Bassus. Rückseite des Titelblattes:

In this boke ar co*n*teynyd .XX. so*n*ges .IX. of .IIII. p*ar*tes and .XI. of thre p*ar*tes.

IIII partes:	III partes:
Pater noster: Cornysh.	In youth: Cowper.
By by: Pygot.	Beware my lytyll fynger.
She may be callyd: Ashwell.	So great vnkyndnes: Cowper.
The bella: Tauernar.	who shall haue my fayr lady: Jones.
My loue mournyth: Gwynneth.	Mynyon[2]) goo trym.
Pleasure it is: Cornysh.	Joly felow Joly.
Concorda*ns*[1]) musycall: Cornysh.	And wyl ye serue me soo.
Vt re my fa sol la: Fayrfax.	My harte my mynde: Tauernar.
Vt re my fa sol la: Cowper.	Loue wyll I: Tauernar.
	My hartes lust: Fayrfax.
	Fa la soll: Cornyshe.

Anno *domi*ni .M.CCCCC.XXX. Decimo die mensis Octobris.

Es folgen siebzehn Kompositionen über poetische Texte, darauf drei Solfeggien, sowie zwei handschriftlich eingetragene Gedichte; das eine benutzt Bl. LIII v° mit vorgedrucktem System und zwei leere Blätter (vom 2. nur r°), auf denen mit Tinte Notensysteme gezogen sind, das andere vier Blätter mit vorgedruckten Systemen. Die Tinte ist in diesem schwärzer, die Hand kräftiger, als in jenem. Rückseite: Titelblatt für den Triplex (Discant); beim Einbinden sind r° und v° vertauscht. r°: ℭ Triplex. v° = v° des Bassus-Titelblattes, nur daß durch Ankleben eines neuen Randes einige Zeilenschlüsse weggefallen sind. — Vorn und hinten ein Schutzblatt.

Die Komponisten (Dichter) und ihr Kreis.

Nach Ausweis des Inhaltsverzeichnisses rühren die Lieder des «Song booke» von acht verschiedenen Komponisten her; darunter

---

[1]) Becker S. 8 concord as; ebenso Davey, S. 102.

[2]) Becker My myn; Davey Mynyn.

sind Namen, die in der Geschichte der englischen Musik eine h vorragende Stellung einnehmen: Cornyshe, Fayrfax, Tauerner. M vergleiche über sie Wilhelm Nagels «Geschichte der Musik in E land» II (1895), sowie die betreffenden Artikel im «Dictionary of] tional Biography». — Von R. Jones, Thomas Ashwell, Cowper hal wir keine oder nur dürftige biographische Nachrichten, hinge einige sonstige Werke (Nagel a. a. O.). — Von Pygot wissen wir, (Cornyshe ihn als Gesanglehrer hochschätzte (Brief Paces an Kardi Wolsey vom 1. April 1518, abgedruckt DNB XI, 248 aus den «Cal dars of State Papers»). — John Gwynneth, der bei Nagel nicht wähnt wird, war Theolog, Schriftsteller und Musiker (DNB XX 407 f.).

Die zuerst genannten Männer standen dem Hofe nahe: Corny und Fayrfax waren Mitglieder der königlichen Kapelle; Taver wurde 1525 von Wolsey als Kapellmeister an das Cardinal Coll (Christ Church) berufen. Pygot scheint, wie der angeführte B vermuten läßt, gleichfalls mit dem Kardinal in Beziehungen gestan zu haben. Aus diesen Umständen darf geschlossen werden, daß Sammlung Wynkyns in erster Linie auf höfische Kreise berechnet v Heinrich VIII. war bekanntlich ein begeisterter Freund und Ken der Musik und übte sie auch aus. Es paßt zu dem ganzen Charal des Liederbuches, wenn ein Gedicht auf diesen kunstsinnigen] narchen handschriftlich hinzugefügt wurde. Wer es komponiert, gedichtet hat, ist unbekannt; aber es war damals ohne Zweifel beli und wurde viel gesungen (siehe die Bemerkungen zum Texte).

Das diesem Liede vorangehende, ebenfalls geschriebene, unterzeichnet «samoht notterts», was Flügel, Anglia XII, 596, ric als Thomas Stretton las. Einen Mann dieses Namens finde ich Empfänger von «protections granted at the instance of L Berners» vom April des Jahres 1525 in den Letters and Papers Henry VIII., IV, 1, 1298.

Die Frage erhebt sich, von wem die Texte zu den Kompositio des «Bassus» stammen. Becker sagt in der Anmerkung zu S. seiner Schrift, daß in allen Madrigalsammlungen kein Dichterna verzeichnet stehe, und möchte daher vermuten, die Madrigalis seien ihre eigenen Dichter gewesen. Gleiches könnte man einigem Recht auch von den Komponisten des «Song booke» haupten; ist doch die Personalunion von Dichter und Komponist weiter man zeitlich zurückgeht, desto wahrscheinlicher. Gleichw läßt sich bei keinem Liede unserer Sammlung die Einheit von Dich

und Tonsetzer beweisen; vermuten möchte ich sie für Lied XVI. Sein Komponist, Cornyshe, war schriftstellerisch und dichterisch tätig und hat einmal einen Gegenstand behandelt, der mit dem unseres Liedes eine gewisse Berührung hat, in seiner «Parable between Informacion and Musike», worin interessante musikalische Kunstausdrücke vorkommen (DNB XII, 247).

Texte.

Vorbemerkung. Mit Ausnahme der hier mit großen Anfangsbuchstaben gedruckten Eigennamen ist die Orthographie des Originals beibehalten. In den Fußnoten sind Flügels Lesungen von 1889 und 1895 (abgekürzt A[nglia] und L[esebuch]), sowie im Texte selber berichtigte Druckfehler verzeichnet. Hinzugefügt ist die Interpunktion. Eckige Klammern ergänzen, runde beseitigen das von ihnen Eingeschlossene. Abkürzungen sind in kursiver Schrift aufgelöst.

I.

Pater noster qui es etc..... a malo, Amen. Cornyshe.

II. Tugend und Schicksal.

Refrain. In youth, in age, both in welth and woo
auxiliu*m* meum a domino!

Though poetts fayn that fortu*n*e by her chau*n*ce
a*n*d her fre wyl doth oppres *and* adua*n*ce,
fortu*n*e dothe mysse her wyl *and* lyberte.
Then trust to v*er*tu, let fortu*n*e go:
auxiliu*m* meu*m* a domino!

yf v*er*tu do v*er*tu all way remai*n*e,
whe*n* she lyst, may call fortu*n*s chau*n*ce agayn,
Of grace diui*n*e wyth heui*n*ly assyste*n*s,
what fors I then? thowgh fortune be my foo,
Auxiliu*m* meu*m* a domino!

finis. Cowper.

III. Wiegenlied.

Refr. [: By, by, lullaby :], rockyd I my chyld,
[: by, by, by :] lullaby, rockyd i my child.

I. Das unveränderte lateinische Vaterunser.

II. 4 frewyl Flügel AL. 7 auxilium AL. 8 yf v*er*tu do remai*n*e v*er*tu all way im Druck. 10 im Druck vor 8.

III 2. lullaby by L.

in a dre*me* late as I lay,
me thought i hard a maydyn say
and spak thes wordys mylde:
'my lytil sone, with the i play!'
and ever she so*ng* 'by lullay'.
thus rockyd she her chyld.

Refr.

— — — — — — — — —
— — — — — — — — —
— — — — — — — — —
The*n* merueld I ryght sore of thys,
a mayd to haue a child, I wis!
'By, by, lullay': thus rockyd she her chyld.

Refr.

IV. Liebesdialog.

Refr.
'Bewar my lytyl fynger,
syr, I yow desyre!
bewar my lytyl fynger,
bewar my lytyl fynger,
bewar my lytyl fynger,
syr, I yow desyre!
bewar my lytyl fynger,
syr, I yow desyre!'

'ye wryng my hand to sore,
I pray yow, dō no more,
alas, alas therfor,
ye hurt my lytyl fi*n*ger!'
'why so do ye say?
ye be a wanto*n* may!
I do but wyth yow play
[and wyth yowr lytyl finger].'

Refr.

'Syr, no mor of suche sport,
for I haue littil co*n*fort
of your hether resort,
to hurt my littil fi*n*ger.'
'for soth, goodly mastres,
I am sori for yowr disese;
alac! what may yow plese
[to hele yowr lytyl fi*n*ger]?'

Refr.

III. 4 yought AL. 7 cō st. ever A, ev*er* L. 9—11 offenbar die Hälfte einer Schweifreimstrophe; aber was ist zu ergänzen? 11 th*us* A, L.

IV. Nach Analogie von Str. 4 und 5 sollten die ersten drei achtzeilig sein; ich versuche, sie nach jenen zu ergänzen.

'For soth, ye be to blame,
I wis it wyl not frame,
yt ys to yow gret shame
to hurt my lytyl fynger'.
'yt was agayn my wyl, certayn;
yet wold I haue yt hole agayn, —
for I am sory for your payn —
[and hele yowr lytyl fynger]'.
Refr.

'Seyng for the cause ye be sory,
I wold be glad wyth you for to mary,
so that ye wold not overlong tary
to hele my lytyl fynger'.
I sayd wyth a ioyful harte agayne:
'of that I wolde be ful fayn
and for your sake to take sum payn
to heel your littyl finger'.
Refr.

'Then we be both agrede,
I pray yow, by owr wedding wede,
and than we shall haue lyttyl nede
to hele my lyttyl finger!' —
'that I wyl, by Gods grace!
I shal deck your mynyon face
that yt shal shyne in every place
and hele your lytyl finger!'
Refr.

bewar my lytyl finger!
Alas, my lytyl finger
and O, my lytyl fynger!
a, Lady, marcy, ye hurt my lytyl fynger!'
Refr.

V. Marienlied.

Refr. She may be callyd a souerant lady,
That ys A mayd and beryth a baby!

IV. Die Schlußstr. ist unvollständig. Achtzeiligkeit wäre, nach einem Vorschlag von Dr. W. Dibelius, leicht so herzustellen:

ye hurt my lytil fynger!
a marcy, Lady [dere],
ye hurt my lytyl fynger!
bewar my lytyl fynger,
Syr, I you desyre!'

23 a lac A. 35 ov^{er} long A. 41 we bothe A. 47 eu^{er}y A.

A mayd pereles
[that is makeles]
hath borne Godys son;
nature gaue place
when gostly grace
subdude reson. 8

Refr.

As for bewty
or hy gentrye
she is the floure,
by God electe
for this effect:
man to socour. 14

Refr.

Of vyrgyns quene
[and moder shene],
lodester of lyght,
whom to honor
we ought endeuer
vs day *and* ny[g]ht! 20

Refr.

VI. Mägdelied.

Refr. [: The bell-a, the bell-a, we maydi*ns* beryth the bell-a! :]
we maydins berth the bell-a, the bell-a, the bell-a! 2

— — — — — — — — —
— — — — — — — — —
How praty *and* p*ro*per now that we be,
so co*m*ly vnder kell-a! 4

Refr.

we be ma[y]dyns fayr *and* gent,
wyth yes grey *and* browys bent,
we be cu*m* for thys i*n*tent,
our selfys now for to sell-a! 8

Refr.

— — — — — — — — —
— — — — — — — — —
Assay you then non of ther spyce,
for it wyl make your bely to swell[-a]! 10

Refr.

V. Vers 4 und 16 wegen der zweiten Strophe ergänzt. — 3 perles A. 20 nyth im Druck, ny[ght] A.

VI. Str. 1, 3, 4 gewiß ursprünglich vierzeilig, wie Str. 2. Durch die Lücke ist der Zusammenhang gestört; auf wen geht ther 9, und was begründet for then 11? — 5 maydyns A.

— — — — — — — — — — — —

for then euery man wyl laugh you to skorn
and say: 'Kytt hath got a clap vnder a thorne!'
alak, wher shal we then dwell-a? 13
Refr.

VII. Klage des verleumdeten Liebhabers.

So gret vnkyndnes wythoute deseruyng
was neuer shewyd to man erthly
saue only to me, In wo now enduryng,
as man most infortunate wythout any remedy.
for her fauore haue I lost whom I louyd only
wythout thought to haue changyd, as I dyd her promise,
Euer to haue seruyd her In most hum*b*yll wyse. 7

But now I am rewarddyd wyth a small recompence
by a surmyse of them that be most vntr[e]w:
demyd I am to haue done A gret offence
to her, that my sorous encresyth new *and* new
wyth her vnkynd delyng for all that I do shew.
for my decl[a]racion though I be not beleuyd
so well as other; which sor hath me greuyd! 14

But on my fortune wyl I neuer complayn
to that for euer I be refusyd
of her that now I am in gret dysdayn
through falce wordys, which be all fenyd
to cause me to lese her that I best louyd,
whych, I trust verely, wythout deseruyng
wyll not refuse me for a falce surmysyng. 21

fynis quod docter Cowper.

VIII. Marienlied.

Who shall haue my fayr lady?
who but I, who but I, who?
who shall haue my fayr lady?
who hath more ryght therto? 4

This lady clere
that I sheu here
ma*ns* soul yt ys, trust ye.
to Cryst most dere
it hath no pere,
therfor thys song syng we: 10
Refr.

— — — — — —

VI. 11 yow A.

VII. 5 fauor A. 6 her fehlt A. 8 rewardyd A. 9 vntrw Druck. 13 deracion Druck, A. not fehlt A. 16 to ändert Flügel in so; aber to that = even 20 wyth out A.

VIII. 1 WHO AL. 6 that AL. 10 ther for AL.

For loue, swetness
and ioy endles
I made my lady fre;
vnto my lyknes
I gaue her quicnes,
in paradyse to be. 16
Refr.

O my swet store,
my true loue, therfore
thy place yt ys aboue.
what man may do more
than only dy therfore,
lady, for thy loue? 22
Refr.

Finis. R. Jons.

IX. Liebeslied.

Refr. 'Mynyon, go trym, go trym,
and mynyon, go trym, go trym!... 2

thys ys a song
thes men among
of 'mynyon, go trym'! 5

Thys mynyon
ys in London,
freshe as any iay;
ther ys wyth hym
hys mastres trim,
fresh in her aray: 11
Refr.

Thys mynyon
ys to wyne Goone.
ther to make bale chere.
then folowyth trym,
as she wold swym,
A mastres sanspere. 17
Refr.

Thys mynyon
wyll syng Anone,
ther to spryng *and* daunce.
ye shall se trym
shake bone *and* lim,
none lyke hence to Fraunce. 23
Refr.

VIII. 2 joy AL. 19 a boue AL.
IX. 3—5 scheinen nicht zum eigentlichen Text zu gehören. 8 jay AL. AL. 11 *in* AL. a ray L. 20 there to AL.

when all is done,
this mynyon
ys A rutterkyn;
non lyke to hym,
but only trym,
hys owne suterkyn:
Refr.

Finis.

X. Liebeslied.

Refr. Ioly felowe, ioly, ioly felowe, ioly!
yf thou haue but lytyll mony, spend it not in foly!

— — — — — — — — — — —

but spe*n*d yt on A prety we*n*che,
and she shal help the at A pi*n*che.
hey, ioly felow, ioly, ioly
hey, ioly felow, ioly, hey Ioly!

A prety we*n*che may be plesur,
in dalyance she may endure,
yf she be trym, proper *and* pure.
Ioly felow, ioly,
ioly felow ioly, ioly (wie oben).

Lytyll mony doth gret comfort,
spende [it] on the mynyon sort,
delytyng in honest dysport.
Ioly felow, Ioly,
Ioly etc. (wie oben).

Finis.

XI. Absage.

Refr. And wyll ye serue me so,
For my kyndnes thus to serue me soo?

In fayth, ye be to blame,
for my good wyll me to dyffame
a*n*d therof to make A game
and yet to serue me so!
Refr.

Be Crist, spare not, hardely!
I trust ons or that I dye
to do as moche for you, pa*r*dy,
and yf ye serue me soo!
Refr.

X. Wie Str. 2 und 3 sollte auch die erste gebaut sein; daher ist Ausfall iner Zeile in dieser anzunehmen. 2 *in* A. 13 it hinzugefügt nach Str. 1 (A). 4 dysporst.

XI. 1 ANd A. 9 p^er^dy A.

why then adew, Adew, I wyll be playn,
be sure your company I shal refrayn,
which at length shall be to your payn;
I fors not, though ye serue me so!
Refr.

XII. Hingebung.

Mi hart, my mynde *and* my hole poure,
my seruyce trew wyth all my myght.
on lo*n*d or see, in storme and shour,
I geue to you be day *and* nyght
and eke my body for to fyght.
My goods also be at your plesur;
Take me *and* myne as your owne tresure!

when your wyll is be nizt or day,
to ryde or go I wyll be prest
and not (to) refuse that I do may
to perysh the hart wythin my brest;
aduersa*n*t trobles at your request
shal me not dere but to be pleasure;
take me and myn as your owne tresure!

yf ye fare well great myrth I make,
yf you mysfare, the contrary:
my grefe doth grow, my myrth doth slake,
and redy I am strayt for to dye.
as ye do fare euyn so fare I,
your wo — my payn, your Joy — my plesur;
take me and myne as youre owne treasure!

yow for to please it ys my mynd,
and you to serue my wyll yt ys.
what shuld I more thus wast my wynd?
I haue no thyng that you can myse
nor ought can do wyth my seruyce
and [ever] shal be at youer pleasure;
take me and myne as youre own treasure!
finis. Tauerner.

XIII. Fronti nulla fides.

Loue wyll I *and* leue, so yt may befall;
I hold yt great wysdom in that governau*n*ce.
a hard thi*ng* it is — proue it who so shal —,
A mannys thought to know by hys cou*n*tenaunce.

XI. 11 a dew A. 12 schal A.
XII. 3 i*n* AL. 4 yow A. 11 wyth in AL. 27 and [so I] A, and [always] L. your AL.
XIII. 1 LOue A.

Sum tyme I was in louys dau*nce*
and cowde not beware tyll I dyd aspy,
how that I rode on mocke full preuely.

quod Master Tauerner.

XIV. Auf Christus.

Refr. And I, mankynd,
haue not in mynd
my loue, that mornyth for me, for me!

who is my loue,
but God Aboue,
that born was of Mary,
a*n*d on the rode
hys precious blode
he shed, to make me fre?
whom shold I proue
so true of loue,
so ge*n*tyl *and* curtes as he?
that ki*n*g of blys,
my loue he ys,
that mor*n*th so sor for me, for me!

The father hys son
fro*m* heuyn sent down,
[that] borne was of A mayd.
The p*r*ophesye
of Isay
fulfyllyd he and sayd:
'behold, mankynd,
thy maker most louyng
for thy loue come to dye!
what ys thy mynd
to be so vnkynd,
syth I so mourne for the, for the?'

that virgyns chyld
most meke and myld
alonly for my sake,
hys fathers wyll
for to fulfyl,
he came great payns to take
and soffryd deth,
as scryptur sayth,

XIII. 5 zu kurz. 6 be ware A. as spy Druck.

XIV. 1 ANd AL. 10. prove L. 15 mor*ny*th AL. 18 & borne A, [that] . . a 22 Thy maker most louyng behold mankynd L, des Metrums wegen nicht zuffend. 24 Come A. 35 scrypttur L.

that we shuld sauyd be,
on good fryday:
wherfor I say,
he mournyd sore for me, for me!

Such payne and smart,
as in hys hart
he suffred for mankynd,
can no man take
nor mourning make
so mekly for hys frend.
the cruel Ieus
wold not refuse
to nayel hym to a tre
and wyth a dart
to perce hys hart:
thus mournyd he for me, for me!

Now Cryst Jhesu,
of loue most treu
haue mercy upon me!
I axe the grace
for my trespas
that I haue done to the.
for thy swet name
saue me from shame
and all adversytye;
for Mary's sake
to the me take
and mourn no more for me, for me!

John Gwynneth.

XV. Gott in der Natur.

Pleasure yt ys,
to here I wys
the byrd[e]s synge;
the dere in the dale,
the shepe in the vale,
the corne spryngyng.

Gods puruyaunce
for sustenaunce
yt ys for man.
then we allwayse
to hym gyue pra[i]se
[: *and* thank hym than. :]

Finis. Cornyshe.

XIV. 37 On L. 42 sustred. 53 trew A. 54 apon. a pon AL.

XV. 1 PLeasure AL. 3 byrds Druck; byrd[e]s A. byrds L. 10 alwayse A, all w. L. 11 gyue AL, prase Druck, A, pra[i]se L.

XVI. Die Musik, historisch-aesthetisch.

Concordans musycall Iugyd by the ere,
of syȝtys gydyng to thexpert thyng,
touchyng doth execute the souns that were
of Tubals hammers, by Pictagoras contryuyng;
As to thys matter nothyng
to smellyng, Then thus we shall
gyue laude to hym that gyuyth vs all.

XVII. Liebesdialog.

'Min hartys lust *and* all my plesure
ys geuyn, wher I maye not take yt ageyne'.
'do ye repent?' — 'naye, I make you suer!'
'what ys the cause then ye do complayn?' —
'yt plesyth my hart to shew part of my payn'. —
'to whom?' — 'to you'. — 'pease, that wyll not be!
all thes wordys to me they be in vayn;
complayn you wher ye may haue remedy!'

'I do complayn and find no relese'. —
'yee, do ye so? I pray you, tel me how!' —
'My lady lyst not my paynys to redres'.
'say ye soth?' — 'yee, I make God a vowe!' —
'who ys your lady?' — 'I put the case you'.
'who, I? nay, be ye suer, yt ys not soo!' —
'In fayth ye be: why do ye swer now?
for in good fayth, I loue you and no moo!'

'No mo but me?' — 'no, so sayd I'.
'may I you trust?' — 'yee, I make you sure!' —
'I fere nay'. — 'yes, I shall tel you why'.
'tell on, let here!' — 'ye haue my hart in cure!'
'your hart, nay!' — 'yes, wythout mesure
I do you loue'. — 'I pray you, say not so'.
'in feyth I do'. — 'may I of you be sure?'
'yee, in good fayth!' — 'Then am I yours allsoo!'

XVIII–XX.

Solfeggien.

XVI. Die im Original ohne Verseinteilung gedruckten Worte lassen sich, wie en geschehen, bequem in das Schema einer siebenzeiligen Chaucerstanze mit der später Zeit häufigen Verkürzung im fünften Verse bringen. Jedoch müssen ohl mehrere Lücken angenommen werden; vgl. hierüber die unten folgenden Be-erkungen. Über das Metrum, das vom Dichter gemeint war, wird sich also hwerlich etwas ausmachen lassen. -- 7 gyueth A.

XVII. 1 MI AL. 2 maye A, a geyne L. 3 Nayo L. 4 cōplyan. 7 these L. 8 where A. 18 May L. 21 wyth out AL. 24 all soo AL.

XXI.

Behold *and* se
how byrds dothe fly,
coke crow my dey, pype mery!
A*nd* not wyll yo*u* go to London to by
A calffes hede, thyrty heryngs for A peny, fy!
yt is dogge cheppe!
call the boy Colyu*n* Clynke! 7

yesterdey was owre dams kow broght to grase,
'*with* heyffe *and* how Ru*m*bylow' cry owt A pase.
hardly flowers wyll be grene.
that is but resu*n*
and they cu*m* jn sesu*n*.
with clake cost me, nawght Tomlyu*n*! 13

whether go yo*u* now to catche byrds
with byrdlime *and* rods?
all sparos shall kepp theyr cutts
full short. cu*m* to me, cu*m*! podyngs
wyll be dere trypps And chytterlyngs.
cu*m* blow my horne behynd, cu*m* blow!
A torne Ageyne, Robyne, *and* bend on thy bow,
with torne Ageyne, Robyne, *and* bend on thy bow! 21

quod samoht notterts.

XXII. Auf Heinrich VIII.

By A banke as I ley,
musyng In my mynd on thyngs that were past,
In the mery monthe of mey,
[Som]what before the dey,
methoght I hard at the last,
how A byrd bega*n* full fast
with notis hy, *with* notis hy, *with* notis hy
Armo*n*yusly to syng: 8
'blessyd is that lond
of *the* Lords own hond,
that hathe a nobull kyng. (4 mal wiederholt). 11

XXI. 1 see A. 3 mydey A. — Vgl. 'I haue a gentil cook, crowyt me day' Archiv CIX, 50, fol. 10^{b}, Z. 11. 4 not fehlt; L[o]ndon A. 5 a herryngs a A. 7 colyn chynke A. 8 yesterday owr dame A. 9 Rübelow . . a pace A. 11 reson A. 12 yn season A. 13 wth slake . . tomlyn A. 14 y^{ow} . . $byrd^{is}$ A. 15 wth A. 16 schall keep A. 18 thryps and A. 19 ou^{er}-st. cu*m* A. 20 Agayne . . bende A. 21 w^{t} A. Unterschrift in einer Zeile A.

XXII. 1 a AL. 2 musy*ng* AL. in AL. 4 and what Druck. L. [som]what A, sicher richtig, vgl. eine jüngere Fassung des Liedes in Ravenscrofts Deuteromelia 1609 (bei Chappel, Old English Popular Music I, 49): O somewhat before the day. 6 a AL.

The nyghtyngall,
the lady *and* mestres of all musyk,
syttyng in the valle,
syngyng *with* notis smalle:
she warblythe the*m* Wonders thik.
my sprytts the*n* waxyd quyk
for joy to here, for joy to here, for joy to here,
how she bega*n* to syng: 19
Refr.

'blessyd', She seyd, 'Ynglond Awake,
Re[joys] bothe nyght *and* dey
And som myrthis make
now for thy *prin*cs sake
and p*ut* all care Awey!
wherfor comfort and assey,
thys joyfull song, this joyfull song, this joyfull song
with me to syng: 27
Refr.

This excellent *prin*c of myght,
the defender of ow*r* feythe who ca*n* sey nay
Gods own chosen knyght
with the*m* for to fyght
that Ageynst his word do sey:
now, Lord, as thow best may,
send hy*m* long lyff, send hy*m* long lyft, send hy*m* long lyff!
the*n* may we surly syng: 35
Refr.

None may *with* hy*m* co*m*pare
thorowowt all crystendu*m*, we may ryght well sey so;
God keppe hy*m* styll fro*m* care
and send hy*m* well to fare,
whersoeve*r* he ryde or go!
hys heuynes ow*r* wo,
his pleser owr joy, his pleser owr joy, his pleser owr joy,
wherfor sure now let us syng: 43
Refr.

8 armonyously A, armonyusly L. 14 valle AL. halle wohl nur Versehen von Dr. Schayer; vgl. den parallelen Ausdruck 'in the dale' in der oben genannten Version des Liedes. 16 was blythe st. war bl. Dr. Schayer coniectura. marblythe A. Richtig: warblythe L. Vgl. in der jüngeren Version: 'Quavering them wonderfull thicke'. thē ist daher auch in them aufzulösen. 17 my sprylls wayyd Dr. Schayer (!), waxyd AL. 21 Reyoes Druck, Re[j]ois A, Re[joy]s L. 22 and L. such AL. 37 thorow owt AL. 40 Whersoeue*r* AL. 41 honynes Dr. Schayer, wohl versehentlich. heuynes (AL) — pleser bilden einen Gegensatz, der sich auch sonst mit denselben Worten findet. — An sich wäre ein Wort honynes, als Ableitung von honni, wohl möglich. Wie nahe die Verwechselung von on und eu liegt, zeigt der Umstand, daß Fehr Archiv CVI, 274, fol. 39b honynesse statt heuynesse las (korrigiert Archiv CIX, 72).

Bemerkungen zu einzelnen Liedern.

VII. Wechsel vier-, fünf- und sechsfüßiger Jamben? Bequemer wären diese Verse daktylisch zu lesen.

VIII. Ein weltliches Lied mit ähnlichem Anfang bei Flügel, Lesebuch, S. 144.

IX. 26 rutterkyn; s. Dyce, Works of Skelton II, 245 f. und Flügel Lb. 436; ebenda über suterkyn 29. Flügel denkt an sutlerkyn (Marketenderin).

XIII. Vergleiche das in mehrfacher Hinsicht anklingende Lied CXX des Fairfax-Ms, Archiv CVI, 56.

XIV. Flügel verweist im Lesebuch 433 auf das zugrunde liegende weltliche Lied, komponiert von Cornyshe (Anglia XII, 233).

XVI. Disiecti membra poetae! — Die syntaktischen Beziehungen der einzelnen Worte dieses Gefüges sind unklar. Was den Gedanken, der zugrunde liegt, betrifft, so fällt zunächst auf, daß vom Gehör, Gesicht, Gefühl und Geruch des Menschen geredet wird: fast alle Sinne des Menschen sind an der musikalischen Betätigung beteiligt. An sich ist das ein verständlicher Gedanke. Aber der Satz 'As to thys matter nothyng to smellyng, Then thus etc. gibt keinen Sinn (ist auch in recht problematischem Englisch abgefaßt); die Tatsache, daß smellyng bei der Musik nicht in Betracht kommt, ist kein Anlaß, Gott zu preisen. Hier scheint also eine Lücke zu sein; die Oberstimmen müssen etwas gesungen haben, was Then thus etc. vernünftigerweise begründet. In dem Livre du champion des dames des Martin le Franc heißt es einmal, daß zur Zeit, als Jubal die Musik erfand,

L'art ne fut pas si auctentique
Qu'elle est au temps de maintenant:
Aussi ne fust la réthorique
Ne le parler si advenant.

Hieran würde sich passend die Aufforderung reihen, Gott zu loben, dem wir allen Fortschritt verdanken. Ähnlich ist also vielleicht die Lücke in unserem Texte zu ergänzen. — Übrigens sind die Schlußworte typisch; siehe Lied XV. —

Es ist von Tubal und Pythagoras die Rede; das Mittelalter berichtet von ihnen beiden, je nach besonderer Tradition, als Erfindern der Musik; dabei wird fast stets Tubal statt Jubal eingeführt: ein Irrtum, den auch Chaucer, Dethe of Blaunche the Duchesse 1159 ff. beging. Aus der großen Reihe von Stellen, in denen Tubal und Pythagoras nebeneinander genannt werden, einzelne herauszuheben, ist überflüssig; ich verweise auf Gerbert, Scriptores ecclesiastici de musica sacra und Coussemaker, Scriptorum de musica medii aevi nova series.

In unserem Texte nun ist Jubal nicht mit Tubal verwechselt; denn es wird von Tubals Hämmern geredet; Tubal ist also der Schmied, sein Bruder ist der Erfinder der Musik. Daß er nicht erwähnt wird, ist höchst auffallend. M. E. hatten die Oberstimmen von ihm zu singen. Folgendes spricht dafür: 1. verdiente Jubal eine Nennung eher als Tubal. 2. Den Eingangszeilen fehlt ein Subjekt. Setzt man Jubal als solchen, so wird der Zusammenhang klarer: «Jubal hat den musikalischen Zusammenklang mit dem Ohre wahrgenommen, und kam durch die An[illegible] Übung (Geschicklichkeit); durch Berührung (seiner Hand mit den

Saiten) bringt er die Klänge hervor, die Tubals Hämmer erzeugten». 3. Zwei voneinander unabhängige Gedichte klingen an das unsrige an. Das erste ist aus der Aurora des Petrus von Riga († 1209) und beginnt:

Aure Jubal varios ferramenti *notat* ictus

(angeführt von Skeat zu der genannten Chaucer-Stelle). Vgl. Iugyd by the ere. Das andere ist das schon erwähnte des Martin le Franc († 1461):

Pour le temps du maulvais Cain,
Quant Jubal *trouva la pratique*
En escoutant Tubalcain
Accorder les sons de musique,
L'art etc.

Vgl. gydyng to thexpert thyng; concordans musycall; the souns.

Hiernach scheint eine Erwähnung Jubals im Eingang ganz natürlich. Auch hier ist demnach eine Lücke anzusetzen. —

Von Tubal (Jubal) und Pythagoras ist in einem und demselben Satze unseres Textes die Rede, ohne daß der Gegensatz deutlich wird, der zwischen der alttestamentlichen und der griechischen Tradition besteht; das scheint sinnlos, daher wird auch an dieser Stelle der Zusammenhang durch eine Lücke zu ergänzen sein, in der gesagt wäre, daß Pythagoras nach anderer Überlieferung die Musik erfunden habe.

XVII. Man kann zweifeln, ob die Strophen daktylisch oder jambisch zu lesen sind. Im letzteren Falle haben sie einen Wechsel vier- und fünffüßiger Verse. Vers 1, 9, 17 sind vierfüßig; in 9 ließe sich bessern: and finde not relese. — Beachte die Figur der Concatenatio: $^{8}/_{9}$ complayn; $^{16}/_{17}$ no mo. —

XXI. Flügel nennt dieses Lied (Angl. XII, 586) eines der beliebten unsinnigen, das sich wohl schwerlich in vernünftige Verse bringen lasse. Bei der Sonderung in drei Strophen leitete mich die Beobachtung, daß an drei Stellen, die ziemlich den gleichen Abstand voneinander haben, Namen in Verbindung mit einer Anrede vorkommen; die Länge der Strophen ist nach meiner Anordnung überall annähernd die gleiche.

9. 'with heyffe and how Rumbylow'. Zahlreiche Nachweise dieses Ausrufes s. bei Dyce, Skeltons Works II, 110 und 453.

16. all sparos shall kepp theyr cutts full short. Ist dies eine — frühe — Anspielung auf Skeltons Phylypp Sparrowe? Zu der Phrase s. Murray, New English Dictionary, cut VII.

XXII. Das Lied muß noch vor 1547 eingetragen sein, dem Sterbejahr Heinrichs VIII., auf den die Worte 'the defender of owr feythe' 29 gehen; vielleicht sogar bald nach 1530. Um diese Zeit sang Sir Peter Carew eine Version desselben vor und mit Heinrich VIII., wie der Biograph jenes Mannes, Vowell alias Hoker, berichtet. 1565 steht die Version in Lanehams Letter from Kenilworth in dem 'Bunch of ballads & songs, all ancient', und wird 1568 in Wagers Interlude 'The longer thou livest, the more fool thou art' in den beiden Eingangsversen zitiert. Vgl. Chappell, a. O., S. 47 ff. Bemerkenswert ist, daß in Wagers Interlude auch noch ein Lied 'Robin, lende me thy bow', sowie von der schönen Kenterin zitiert

wird, das unserem sechsten verwandt scheint. Vgl. besonders mit Strophe 2 un-
seres Liedes die Verse:

Ther was a mayde cam out of Kent,
Fayre, propre, small and gent,
As ever upon the ground went,
For so should it be.

(Abgedruckt von Collier, Extracts from the Stationers' Registers I,191 ff. = Shake-
speare Society Papers 1848).

Eine andere, stark abweichende Version, die auf König Jacob I. zielt, ist
bereits oben S. 136 herangezogen worden.

Ich möchte an dieser Stelle den Herren Privatdozenten Dr. W.
Dibelius, der mir in freundlichster Weise Rat und Unterstützung bei
dieser Arbeit gewährte, sowie Dr. J. Wolf, der mir das Gedicht
von Martin le Franc und zahlreiche Belege für die Zusammenstellung
von Tubal und Pythagoras in der mittelalterlichen Literatur gütigst
nachwies, meinen Dank aussprechen.

II. Thomas Whythorne's Lieder.

Beschreibung der Originale.

Die Originale des Triplex, Medius, Contra-Tenor, Bassus tragen
im Musikalienkatalog des Britischen Museums die Nummer K. 2. b. 11.
Erwerbsstempel: 22. My. 73.

Katalogbemerkung: «Imperfect, wanting the Tenor part and all
the title pages, one of which has been supplied in MS. by T. Oliphant».

Das Format der vier Bände ist oblonges Quart.

Das Original des Tenor trägt im Katalog der Bodleiana, Oxford,
die Signatur Douce WW. 62.

Triplex: Vorn fünf Schutzblätter (1, 2 modern, 3—5 alt aber
nicht ursprünglich), dann 38 Blätter, oben rechts in Zahlen, unten
rechts in Buchstaben (Aa III—Kk II) durchgezählt. Es fehlt Bl. 1
(Titelblatt) und Bl. 2, das nach den andern Stimmen im r° ein lat.
Lobgedicht auf Thomas Whythorne, im v° die erste Text- und Noten-
seite enthalten hat. — 3. Schutzblatt v° oben links in der Ecke mit
Tinte und unterstrichen: 1571.

4. Schutzblatt, statt des Titelblatts, mit Tinte (von T. Oliphant schrieben):

Songes of three, fower, and five voyces, composed
and made by Thomas Whythorne, gent., the which
songes be of sundry sortes, that is to say, some long,
some short, some hard, some easie to be songe, and
some betwene both; also some solemne, and some
pleasant or merry; so that according to the skill
of the singers (not being musitians) and disposition
or delite of the hearers, they may here finde Songes
for their contentation and liking —
Now newly published
An. 1571
At London. Printed by John Daye, dwelling
over Aldersgate.[1])

5. Schutzblatt (statt Bl. 2) r⁰ mit Bleistift: «Each book has ifferent stanzas in praise of the Author». v⁰ (mit Tinte, selbe Hand):

The first part of Songes composed by
Thomas Whythorne, conteyning Songes
for three voyces.

Darauf fünf mit Tinte gezogene Notensysteme mit Violinschlüsseln m Anfang eines jeden; vor dem ersten als Zierbuchstabe I, vor dem ünften ein A.

Bl. 3 beginnt mitten im zweiten Liede.

Bl. 29 v⁰ trägt oben links mit Tinte eine Schnörkelei, wohl von lem Besitzer des Exemplars, der sich auf Bl. 38 v⁰, unten links, ıls T. Johnsone eingeschrieben hat.

Den Beschluß machen zwei moderne Schutzblätter.

Medius: Drei Schutzblätter (1,2 ganz modern) + 38 Bl., von Aa ij—Kk ij durchgezählt, + 1 Bl. (Kk iij) Inhaltsverzeichnis + 2 modern. Schutzbl.

Blatt 2 r⁰ enthält nebeneinander die zwei folgenden lateinischen Widmungsgedichte:

---

[1]) Becker bietet auf Seite 9 seiner Schrift diesen Titel mit folgenden Abweichungen: fiue. That is. some heard. betweene. the Singer. contemplation. Anno. Offenbar sind dies nur Flüchtigkeitsfehler. Auf S. 10 gibt Becker selbst contemplation mit «Zufriedenheit» wieder.

¶ In Thomæ Whithorni Musicen Carmen.

TErpsicore tacuit metuens maledicta Megæræ
nec valet, vt vellet, verba referre sua.
Iam verò vocem tollit (monitore Whithorno)
ac est in faciles ausa venire manus.
Musarum varias formas perducit ad Anglos,
angelica vt possint voce sonare modos.
Instruit, est facilis: delectat: grata peritis:
adiuuat, hac canimus dulciter ore deum.
Ergo concordi qui vult modulamina voce,
concordes socios comparet hæcque canat.

¶ Sapphicum in eandem.

FActa clarorum veteres solebant
ad lyram nuda celebrasse voce:
hîc sono possis homines deosq*ue*
tollere pleno.

Laus Poetarum merito virescit,
qui suas tractant lepidè Poeseis:
viuat idcirco celeber Whithornus
tempus in omne.

Iunxit hic musis peramœna metra,
in quibus motus videas iuuentæ
atq*ue* maturæ grauiora vitæ,
inde senectæ.

Tho. Barnam X.

Das Inhaltsverzeichnis am Ende des Medius lautet:

S. 39 r°:

A Table seruing to finde any Song in this Booke, and likewise in the Treble and Base Bookes.

Tenor: Die Seiten sind von BBB i—DDD iij (= folio 1—11) durchgezählt; vorangeht auf AAA. ij—iiij The Præface of the Aucthor.

The Præface of the Aucthor, wherin is declared the contents of these his fiue bookes.

OF Musick though the cheef knowlege hath long time hindred been,
Becaws vertu not be'ing maintaind soon ceaseth it is seen,
Yet through the good zeal of a few who therin pleasure took,
No costs nor pains it to preseru of long time they forsook,
Beside our princes charge of late to haue it eft renewd,
With verte'ous rulers vnder her whose willingnes is shewd,
Like loou of gentils and honest hath raizd it from low eb,
Helping *Phœbus* to pluck from fatall sisters that his web,
The which he hath dispozd into the minds, so, of a few

[1]) Druckfehler für quaffing. Siehe Lied 68.

As what they haue late wrought therby abrode sum part they shew:
All which doth now encorage me this wurk to send to light,
Onely for those who in singing of Musick do delight
(As likewise do the Dutch, the French, and the Italiens,
Who put in Print most that they write with their musicall pens).
Part of the matters or ditties that I haue set heerto,
The Psalter, or Psalms of *Dauid*, I haue them taken fro.
To the rest of this haue I set (the base minds for to pleas)
Such Sonets as I think will sum of their sowr dumps appeas,
Deuizd vpon common chaunces, and out of worldly wurks,
So, as the reason hath me taught, which in my rude hed lurks,
Sum of them be Poeticall, sum Philosophicall,
On sacred write I made others to cumfort me withall,
In which is toucht th'affects of youth, the like of riper yeers,
Also of those that do decline, when cold old age appeers.

AAA. ij.

Since erst I sayd, that heer emong my Sonets ther be sum
Poeticall, whose gods I vzd, as then in mind did cum:
Heer wold I that all such shuld know, that likes not Poets write,
Wherin towching their heathen gods, their fanci'es they endite,
That those of them, who Christi'ans ar: know (as the Psalmist sayth)
They ar but vain, whose credite like deserus to haue no fayth.
Eke Christi'ans know that mighty God, the Lord, who rewls our fate,
And sends such fortewn as he knows is meet for our estate.
For fortewn is none otherwise to vnderstand I know,
Then that which pleaseth th' almighty on vs for to bestow.
Of Poetry thus heer I end, my writing take at best,
My pen heerafter from such toys shall alway be at rest.
This my sayd Musick made do I for voyces thus contriue,
To sum for thre, to most for fowr, and t'all the rest for fiue.
Of these songs sum be short. sum long. sum hard, sum easi be,
And of both sorts between them both ye shall emong them se,
Heerin be diuers songs also, the which altred haue I,
By mending of sum the Musick, of others the ditti.
So that they be not now, as they were when I first them gaue
Out of my hands, abrode to seru their turns who now them haue:
Also becaws sum songs heer be, whose trades perchaunce b'vnknown,
Not onely to such who in skill of singing ar well grown,
But eke to sum Musitians, who songs can well compose
(That name belongs to none others, though sum theron do glose).
Eeu'n such with the others (I say) I let them vnderstand,
That I A traueller haue been in sundry forrein land:
Wher I emong the people did a certaine time abide,
Whose diuers trades of Musick part (although not all) I spide,
But cheefly the Italian, emong the which is one,
That called is Napolitane (a prety mery one);
Beside all those forreiners trades, sum English I haue herd,
Their diffrence shall appeer, when they together be conferd,

All which when causes moued me these songs at times to make,
Now one trade, and then an other, I did follow and take,
(Those trades thus toucht brings heer to mind, how sundry sorts there be,
Through whose selfwils no harmony can very well agre,
Except that which they list to like, or sounds both shrill and sharp,
Such oft witn *Midas* prays *Pans* pipe before *Apollos* harp).
And as in the compositi'on of this my Musick made
I ioyn th'english with the stranger t'agre in musicks trade,
So I the flats and sharps do set, as if both sorts heer sing,
Can haue no iust caws to mislike or cauellati'ons bring.
But in other obseruances though we sumwhat vary,
Yet as I learnd in natiue land, so in this wurk vse I.
Also wheras this mark ij. is set, t'is but to put in mind,
For to repeat, if that ye list (and not ye therto bind),
Part of the word or els sentence, the which before it stands:
Now vse these matters as ye list, I make none other bands.
Part of my yoong days (late ended) on this I did employ,
As thing wherin (for cawses sayd) I had as then sum ioy.
If gratefully it be accept, my content meed I haue,
Becaws for other benefite I neither look nor craue.

AAA iij. My

My sayd request, I am assewrd the thankfull will alow,
Though diuers others, otherwise, of this their minds will show.
As nothing can be so well ment, that may be sayd or doon,
But that the enui'ows to deface the same will frame them soon,
So I for my well meaning heer to haue the like reward,
I dowt I shall haue of all such whose wits haue no regard
For to consider of all things, as they of right shuld do,
And to geeu eu'ry vertu that which doth belong therto.
First of these sorts, who I speak of, ar one that barb'rows be,
Who though of cre'atures reas'nable all their fourms shaped be,
Yet they so deep infected ar, either with ignoraunce,
Grosnes of wit, cruell nature, franzi, or els perchance
With sum, or altogether of those diseases in sort
As inwardly they neuer felt, or tasted (to be short)
The secret wurking of the concordant sounds of Musick,
And therfore they with taunting terms against it spurn and kick.
What I cowld write in Musicks prays I will at this time stay,
And let you se what one famows of that science doth say,
I mean the wurthy gentilman, Doctor *Haddon* by name,
Whose learned Muse, for Musicks sake, these verses thus did frame.

Musicen primum docuit voluptas,
Musices auxit studium voluptas,
Musices vsum retinet voluptas,
gaudia fundens.
Musicen lusit placidus Cupido,
Musicen lusit Cytherea mollis,
Musicen lusit cithara suaui
clarus Apollo.

Musice mentes tenuit virorum,
Musice sensus tenuit ferarum,
Musice montes, & aquas, & ornos
Sede remouit.
Musice summis dominatur astris,
Musice terræ dominatur imæ,
Musice ponto dominatur alto,
cuncta pererrans.
Musice mentis medicina mæstæ,
Musice multum minuit malorum,
Musice magnis, medijs, minutis
maxima mittit.

A second sort be ***Momus*** mates, who sets their cheef delight
In perusing of others wurks to se wher they be right:
What in theim lacks, or what to much, so fine these priers be,
As ***Lynceus*** was, who (it is sayd) cowld through a stone wall se.
But if that no man wold write more, then they abrode do show,
We must content vs with that which we do alrerdy[1]) know.
A third sort now I must heer towch, a sort of iangling Jays,
Whose spightfull pens to scof and showld is prest at all assays.
As ***Zoylus*** did to that Poet, who we do ***Homer*** call,
So wold these Zoylings haue vertew vnto their pens be thrall.
AAA. iiij. Therfore
Therfore I say to the hole crew of all th' infected wights
Momus mates, and ***Zoylings*** (foresayd) who be'in such peeuish plig
That easi'er t'is for sum to find fawts written that doth lurk,
Then it is for theim theim t'amend and make perfect a wurk.
And easi'er t'is for other sum t'amend fawts that do rise,
Then out of their brains by study for to make or deuise
A new wurk so great and perfect in all points as that is,
In which they can amend the fawts, that they do spy amis.
To such who as be fawt finders (perchance wher as none be)
In that wherin they haue no skill, and yet wold seem to se,
I now say as ***Apelles*** did the shoomaker vnto,
When he beyond the slipper wold haue had ***Apelles*** do.
Heer to conclude I say that I this wurk do not set owt
To greeu any of those foresayd (of whom I may haue dowt)
But I do it only therwith, Gods prays ech wher so sing
Together with heau'nly solas to heauy harts to bring.
For priuat vse of baser thoughts, not aspyring to hy,
Which like to feed their fansies, all, on wurks that be worldly.
To recre'at th'ouer burdened, and sore afflicted minds,
To cumfort eke the powrs and spreets, which mans helth brings and
And so consequently to benefit ech part b' accord
Of those that do delite to liue alway in trew concord.

FINIS. ¶ The

[1]) Das zweite *r* mit Tinte durchgestrichen.

Folio 11^{b} enthält A Table seruing to finde out any song in this Booke, bis auf die hier natürlich fehlenden drei- und vierstimmigen Lieder identisch mit dem Inhaltsverzeichnis des Medius.

Fol. 12: ℭ An aduertisement to those that will sing in these fiue Bookes.

ℭ For that there wanted at the Printing of these bookes, such Sharps as was needfull to be set in the spaces, therfore I was forced to vse this order for that matter, as followeth. When as ye shall finde a Sharp standing in a Rule, set next before a Note that standeth in the space, vnderstand that it is set there for no other cause, then to direct the sharpnes of that Note, and likewise of all others following in that space, except there be a Flat set in the same space to alter their soundes or sharpnes into flatnes.

ℭ Fautes escaped[1]).

(Col. 1.) In the Treble Booke.

In the 28. leaf, and beginning of the 1. line, the clif must stand in the 4. rule, as it doth in ye other lines of that song.

In the 32. leaf, and beginning of the 11. line, the b clif must stand in the 2. rule, as it doth in the other lines of y^{t} song.

In the 36. leaf, and beginning of the 12. line, the b clif must stand in the 4. rule, as it doth.&c.

In the Counter tenor Booke.

In the 5. leaf, and beginning of the last line, the b clif must stand in the 3. space, as it doth.&c.

In the 16. leaf, and beginning of the 8. line, the clif must stand in the 3. rule, as it doth of the.&c.

In the 34. leaf, and beginning of the first line, the clif must stand in the 4. space as it doth.&c.

(Col. 2). In the Base Booke.

In ye 7. leaf, and 7. line, where ye find worthy, read waighty.

In the 35. leaf, the last note of ye Song called: Thy secrets told.&c. the which is there set in ye rule, must stand in the lowest space.

☞ Heer note that by the name of a line (the which is before spokẽ of) is ment thus, [music] as well ye line hauing fiue rules in which standeth

If eury one.

the note or musick, as the dittie that standeth vnder the musick. And as it is to be vnderstood a line being the musick and dittie set together (as is sayd): so is

[1]) In zwei Columnen.

it to be vnderstood (if occasion so chance) the note alone without dittie, or d alone without note.

¶ The faultes escaped, which here aboue are mentioned, may it please gentle reader, to correct in perusing the same: as for all the rest of the sc assure thy self to be perfect: sung and tryed in all points by mē of good : & iudgement in the science of Musicke. —

Der Text der Tenor-Stimme weicht von dem der übrigen Stimn nur in orthographischen Einzelheiten ab, die in den Anmerkungen v zeichnet werden, so weit es sich nicht bloß um den Untersch eines großen oder kleinen Anfangsbuchstaben handelt. Von ⌟ kürzungen kommen im Tenor nur folgende vor: *frõ LX₄* in ersten und zweiten Wiederholung; *LXXVI₄* in der vierten ι fünften Wiederholung; *thē LXXVI₄* in der dritten Wiederholun

---

Contra-Tenor: Drei Schutzblätter (1,2 ganz modern) + 36 (einschließlich des fehlenden Titelblattes), numeriert von AAa. ii—JJi. + 2 modernen Schutzbl.

3. Schutzbl. v° = 3. Schutzbl. v° des Medius.

Bl. AAa. ii. r°:

¶ Musices Praeconium.

TÆdia depellit varij modulatio cantus,
ingenium reficit membra*que* fessa levat.
Tristi mordaces expellit pectore curas
atq*ue* iuuat miris musica chorda modis.

Aliud.

Post morbos, curas, cursus aliosue labores
dulcisonum recreat pectora lassa melos.

Aliud.

Musica demissa est diuorum munus Olympo,
quo mens lætari fracta labore queat.

Aliud.

Musica grata Ioui est simul *et* mortalibus ægris,
quemque iuuat dulcis nobile vocis opus.

Aliud.

Musica captiuum solatur compede vinctum,
hac minus indignum sentiet actor opus.
Quisquis cantandi contempserit inscius artem,
ignarus, stupidus, bardus, asellus eat.

Hen. Thorn.

[1]) Vgl. die Beilage.

Bl. 35 v°, 36 r°: Inhaltsverzeichnis, bis auf die hier natürlich fehlenden dreistimmigen Lieder identisch mit dem des Medius.

Bl. 36 v°: Schnörkeleien mit Tinte, die vom Besitzer des Buches herrühren, darunter mehrmals sein Name: Tho. Johnson; ferner die Bemerkung: «Thomas Johnsone ow. this boke».

Bassus: Drei Schutzblätter (2 ganz modern) + 38 Bl. (einschließlich des fehlenden Titelblattes), numeriert von A. ij., 2. (auf dem v°), 3. (A. iij) — 38. (K. ij) + 2 moderne Schutzbl.

3. Schutzbl. v°: Signatur, s. o.

A. ij. r°:

In libros Thomæ Whithorni Octostichon.

LUdicra quae iuuenum, quae[1]) sint prævisa virorum
nec sat firma senum consilia, acta, vices,
Versibus appositis[2]), in idemque cadentibus apte
Anglorum rythmis, ecce Whithornus habet.
Utque magis moneat: dulci modulamine vocum,
musicus insignis temperat omne metrum.
Ergo cui numeri sunt cordi *et* musica concors,
Si lubet, vnanimes ære parato libros.

Adrianus Schœll.

Inhalt, Wert, Verfasser und Zweck der Lieder.

John Dayes Sammlung enthält, abgesehen von Nr. 52—56 (fünf Psalmen nach der Übersetzung des Common Prayer Book), einundsiebzig Texte belehrenden Inhalts. Der Verfasser operiert mit den hergebrachten Abstrakionen Dame Fayth, Fortune, Nature, spricht von Apollo, Bacchus, Cupido, Diana, Pallas, Venus, Zephyrus, und stützt oder belebt seine Belehrung gern durch ein Sprüchwort; so in Lied 2, 16, 18, 26, 60, 66, 72. Hierin zeigt sich seine populäre Tendenz. Neben unsäglich banalen Weisheitslehren stehen tiefere, wenn auch gewiß z. T. nachempfundene, Gedanken; und wie ein Vorklang shakespearischer Herrlichkeit mutet es an, wenn Lied 39 als der Weisheit letzten Schluß lehrt:

And nothing els thou shalt then find,
this world (thus working in his kind)
but wide scaffold for vs eche one
to play our tragedies vpon.

Unter alle Kompositionen hat Thomas Whythorne seinen vollen oder abgekürzten Namen gesetzt; daß er auch der Verfasser der poetischen Texte sei, möchte Becker S. 10 aus Vers 3 und 4 des

[1]) Im Druck quàm.
[2]) Becker S. 10 apportis!

Bassus-Octostichons und dem Ausdruck «composed» des Titelblatt schließen. Beweiskräftiger scheint mir der Umstand, daß die zwei Strophe der sapphischen Ode Whythorne als Poeten preist[1]).

Hat Whythorne seine Gesänge für Musiker oder für Dilettante komponiert? W. Nagel (Geschichte der Musik in England II, 188 sagt: «Whythorne betont selbst, daß er seine.. Kompositionen nich für Musiker, sondern nur für «yong beginners» bestimmt habe. Ei nicht ganz übler Beitrag zur Geschichte der Musikpädagogik!» Abe diese Bemerkung ist nicht zutreffend; nur für einen Teil de Duos, die Whythorne im Jahre 1590 herausgab, gilt, daß sie fü Anfänger bestimmt seien («of which some be playne and easie . . . an made for young beginners . . . And the rest [for] those, that b more perfect in singing . . .»). Und wenn Becker, der sich Nagel obigem Urteil anschließt, die Parenthese im Titel unserer Liede (not being musitians) ähnlich wie er faßt, so zwingt dazu nicht Die eingeklammerten Worte können sehr wohl bedeuten: «wenn si keine Musiker sind». Es ist doch nicht wahrscheinlich, daß di Musik, «die ihrem Schöpfer alle Ehre macht und erkennen läßt, da die in den Epigrammen enthaltenen Lobeserhebungen verdient waren (Becker S. 11), nur von «Dilettanten» gesungen werden sollte[2]). –

Über die Verfasser der Widmungsgedichte Tho. Barnam, Hei Thorn, Adrianus Schæll konnte nichts Näheres ermittelt werden.

Texte.

Vorbemerkung: Die v° — Seiten (außer 2 v°) tragen in de Mitte des oberen Randes die Bezeichnung der Stimme (Triplex usw. die r° — Seiten die Angabe der Besetzung (For three [fower, fiv voyces). Diese Überschriften werden hier ausgelassen, die Tex nach dem Triplex gegeben. Im übrigen siehe die Vorbemerkun zu den Texten des 'Song book'.

The first part of Songes composed by Thomas Whythorne,
conteyning Songes for three voyces.
(Besetzung: Triplex, Medius, Bassus).

I.

IF eu'ry one that go'th about,
to set abroad for common vew

[1]) Entscheidend dürften die Verse 17—36 der mir verspätet zugegangene Tenor-Vorrede sein. Diese lehrt übrigens (V. 41—44), daß Whythorne sei Lieder 1571 nicht zum erstenmale herausgab. [Korrekturnote].

[2]) Da es interessieren dürfte, auch den Komponisten Wythorne kennen lernen, so werden in der Beilage die Tenor-Noten, photographisch treu nach M ... Parker's Copie, abgedruckt.

a work, hath any fear or dout
that the faut finding, carping crew
should vtterly the same deface,
few works set forth then should we haue:
but who by vertue doth purchase,
their state aye lasts, lye they in graue. 8

Thomas Whythorne.

II.

AS many heads haue many wits,
so diuers men of vertues haue,
and vertue likes her ritches so,
as other goods she doth not craue,
nor to be celebrate of those
which be but of the common sort,
because that of herselfe she hath
no need of prayse or good report. 8

III.

WHen fliering fortune fauoreth,
the fals[e] world then smileth,
but turn she once about her wheel,
strange changes shalt thou feel;
wherfore as now I counsell thee:
vse truth and honestie,
so shalt *thou* stand *and* neuer quail,
though fortune do thee fail. 8

IV.

WHen Cupid had compelled me
to serue my fained frend,
Pallas from that perswaded me,
lest trouble I should finde:
'for though thy loue doth seem', quoth she,
'thy good will to requite,
yet in the end thou shalt well see,
thy gwerdon shall thee spite'. 8

V.

SVch as in loue would haue long ioy,
their choice must be for vertues sake,
if otherwise they seek to knit,
no deep root shall their true loue take. 4

VI.

THe restles race the yong man runs,
is strange to know in ech degre;
now heapes he ioyes and cares he shuns,
anon his myrth away doth fle. 4

I. Bei allen folgenden Gesängen lasse ich die Unterschrift fort.

VII.

THough frends be frail in eu'ry place
and promise broke that erst was plight,
Yet one there is aboue all frends,
who faileth not the faithfull wight.

VIII.

IN frends of ech estate look for
equalitie to be alway
of mind, of welth and honours eke,
els soon they swarue and part away.

IX.

WHo *that* for truth decrees (as iudge must sage)
true noblenes of right only to stand
in dignitie or auncient linage
or great ritches or revenues of land,
if therwithall he do not link in band
wisedome, knowledge and other vertues rare,
his iudgement then of reason is but bare.

X.

THou shalt soon see in ech estate,
wher *that* do take deep root these fautes:
suspitiousnes beyond *the* rate
that needful is, or like assauts
of hasty minds, or gelous mood,
gret sorows ay to be their food.

XI.

THe happy life as I do take,
the quiet mind therof is ground,
which sowre sorowes doth still forsake,
digesting them as they abound.
for who from cares will passe to ease,
must take all troubles in good part;
and if the minde take no disease,
all troubles els will soon reuert.

XII.

HE that contemneth iniuries,
his state better appeare shall soon
then his who frets maliciously
till he reuenge offences done.
for as malice tormentes his hart
and all his helth doth straight vnwrest,
the other, not forcing therof,
returneth soon to quiet rest.

XIII.

BEware how sorowes thee oppres,
let wisedome rule thy fantasie,
so as dispaire thee not posses,
with deadly dread thy fayth to try. 4

XIV.

WHateuer hath been in time past,
in time present t'is often found,
that flattery hath got *the* cast
to get frendship both safe *and* sound,
wheras plain[n]es in word *and* deed
of hatred great is sure to speed. 6

The end of the first part.

The second part of Songes, composed by Thomas Whythorne,
conteining Songes for fower voyces.

(Besetzung: Triplex, Medius, Contra-Tenor, Bassus).

XV.

FOr to reclaim to frend a froward foe
or bring to passe affaires waighty *and* great,
if patience cheefly doth work it so,
as vertue rare it may be thronde in seate;
for such in whom that thing is so to finde,
though thicke be sown, yet most spring out of kinde. 6

XVI.

THe giftes of nature well disposde
are pleasant to the sight;
the like *if* fortune rule the rost,
be it in wrong or right;
though both or none of these be had,
yet to *the* giftes of minde
the wise haue the prerogatiue
in all ages assinde. 8

XVII.

THough choler cleapt *the* hart about
and set *it* all on fire,
which causde the tou*ng* in hasty wise
to blast out for my hire,
a dreadfull change for me to haue,
if it had taken place,
yet now *the* storme is gone *and* past
and I in quiet case. 8

XV. 2 worthy st. waighty im Baß, Druckfehler; s. S. 147.
XVI. 3 of V[orlage].
XVII. 2 in V.

XVIII.

NOw that the truth is tride
of things that be late past,
I see, when all is spide,
that words are but a blast;
and promise great
is but a heat,
if not performde at last. 7

XIX.

WHere prayses great be geu'n
or fautes likewise be found,
oft times they both are blown abrode
by will, without good ground. 4

Ech thing is not as seems
and as selfe wils likes it
to prayse or blame, for such most times
do rather misse then hit. 8

XX.

TO ouercome by patience,
wher wrongs hath been offred,
or to be stayd therwith from will
that would be reuenged:
to finde out such in this sayd sort,
possest with this vertue,
is hard to do, so as *the* same
haue alway perfect shew. 8

XXI.

TAke heed of words thou mayst not vouch;
not spoke, *from* them th'art free alway,
from word and deed.
but sayd, they do thee rule and touch
thy sure estate, wherfore I say:
of words take heed. 6

XXII.

LIke as the smoke outwardly seen
doth geue knowledge wher that fire is,
so euill words discouers plain
the hatefull hart wher that ire is. 4

XXIII.

TO reprehend or mock,
therof the common end

XXI. 2 for V.

is common and great hate
to them that vse the same;
to flout none hath the leaue,
but to some to repr'hend
authoritie geues leaue,
th' offender for to blame.

XXIV.

IT is a world some sots to see
who measure honestie by welth,
accounting all honest to be,
as they posses of worldly *pelf:*
and Lazarus with God did rest,
when the rich gulch to hell was prest.

XXV.

I Can not deem them happy sure
who can but onely crake of mucke,
I meane ritches which worldlings lure,
from heau'nly cares them selu's to pluck;
but if vertue to welth ioynd be,
twise happy then they be, I see.

XXVI.

ALL ye that serue *the* blind God loue
shall in *the* end your labour loose;
he is a fool *and* wil not moue,
but where he lighteth there to choose.
and how should he geue due reward,
who therto neuer had regard?

Perchance his shaftes may pearce your mind
to make ye blind to serue your foe;
thus when the blind doth lead the blind,
ye know what good therof doth grow.
therfore take heed how you do proue,
to loose your ioye by band of loue.

XXVII.

IT doth me good whe*n* Zephrus rains
in Dians walke for to disport,
wher dulcet ayres such ioy me gains,
as spot of care doth not resort;
the birdes with gladsom tunes remains,
ech thing Apollo doth co*m*fort,
but I of all do most embrace;
wherfore my song is and shall be
of ioyfulnes and of solace,
so oft as I this time may see.

XXIV. 4 pelth V. Siehe die Bemerkung S. 166.

XXVIII.

Refr. PRefer not great beautie before vertue,
the much gazing theron many may rue. 2

It is a thing that ioyous is
to many one that am'rous is,
For to beholde the beautie rare
of some who therwith possest are,
but them t'accompany and oft to touch
is perilous, this proof doth firmly vouch. 8
Refr.

XXIX.

Refr. It hath been proued both euen and morow,
that a little mirth is worth much sorow. 2

Many that haue toyled *and* wrought in vaine
and that ech part of ease did little take,
yet in the end for to quench all their paine
they did the*m* *and* sport and good cheer make. 6
Refr.

XXX.

Refr. I Haue ere this time heard many one say,
take time while time is, for time will away. 2

who so that great affaires haue to be done,
which at their own will they may dispatch soon,
let no deferrings of time be vsed,
lest they be far off whe*n* they would be sped. 6
Refr.

XXXI.

THough crooked cares do chance
to wretched wilful wills,
which vnwisely aduance
to reach of many ills,
to those thus may we glaunce,
where wilfull will planteth,
wit with wisedome wanteth. 7

XXVIII. 1 beuatie V. 3, 4 aus Secundus Triplex und Secundus Medius eingefügt. — 8 this proof scheint auf etwas zu deuten, was die unteren Stimmen zu singen hatten. Aber meine Vorlage sagt nichts darüber. — Die Seiten 12 v°—14 v° (Lied XXVIII—XXXIII, 3) tragen oben die Bezeichnung „For children"; Besetzung: Primus Triplex (in der Triplex Stimme), Secundus Tr. (Medius), Primus Medius (Contra-Tenor), Secundus M. (Bassus).

XXX. 4 aus Secundus Triplex und Primus Medius hinzugefügt.

XXXII.

WHen that well tipled are with boused bum
dan Bacchus birdes so deare, their tounges then talk
and blab at large that which in mind doth come,
not shame *can* let their retchles speech to walk.
beside all this most times *such* factes they vse,
as oft their frends their companies refuse. 6

XXXIII.

WHo *that* will wey of ages all
their change of shapes fro*m* time to time,
what childish thoughts to younglings fall,
as yeres waxe ripe how they do clime,
may wel in mind this sentence call:
as time doth alter eu'ry wight,
so eu'ry age hath his delight. 7

XXXIV.

WHen fortune seemd so much my frend
to place me with assured stay,
then with a becke she made me bow
vnto my foe, to be his pray 4

XXXV.

IF I had not foreseen the changes newly hapt,
the sodeine chance therof in cares would haue me wrapt.
therfore I do protest: foreknowlege is the best
of troubles that must come, for then they soon digest. 4

XXXVI.

OF natures giftes wit is *the* cheef,
which doth discern both good and ill,
and both wit works for to be breef
as reason rules or wilfull will.
Let reason therfore rule wit still,
lest wil in wit doth work his wil. 6

XXXVII.

WHo so that list his chaunce to try
on fortunes fickle wheel,
he shal soon see *and* also spye
her pleasures strange to feel. 4

For as soon as she hath him set
aloft on that her stage,
fro*m* high to low she will him fet
and all his pompe asswage. 8

XXXII. 5 suth statt such im 1. Triplex; ein nicht seltener Druckfehler.
XXXV. 3 for eknowlege V.

XXXVIII.

THough fortune frowne on me alway,
turning my ioye to pensiuenes,
yet do I still hope for the day
that all my wo shall haue redres.
And no mishap shall take the place
to bring me in this wofull case.

For all my hope is in my God,
whose look dame Fortune dare not bide:
his force and hers is so far odde,
from where he is she will soon slide.
And why should I pray for her ayde,
since on her wheel she hath few stayde?

XXXIX.

POnder the proof so far as thou
in worldly works be proued shall,
how vaine they are in deed and show,
how dangerous to deal withall —
and nothing els *thou* shalt then find
this world (thus working in his kind)
but wide scaffold for vs ech one,
to play our tragedies vpon.

XL.

THe doutfull state that I posses
doth trouble all my wits throughout;
one while good hap seems t'will not ceasse,
then by and by it makes me dout.
And thus standing in hope and dread,
I wish oft times that I were dead.

XLI.

IS there no choice for me but still to tast this strife?
shall all misease and pensiue thought torment me all my life?
O Lord, to thee I call, now let thy pleasure be
to keep me from this misery, in ioye with thine to be!

XLII.

THe diuers chance that God doth send
to vexe the mind and body both,
it doth proceed as we offend
or as his loue towards vs groth.

Sometimes for that our sinnes encrease,
sometimes to try our constantnes.
But I for sinne must craue release,
which neuer ceasse me to oppres.

XLIII.

THe great offence of my most sinfull ghost
with terror great doth ouerflow the same,
and that which now my sprite oppresseth most,
is remembrance of life past out of frame.

when I for grace lift vp my daseld eye
vnto the throne fro*m* whence it doth descend,
euen then dispaire seems to approch me nye,
to make my hope in me for to take end.

But loe! dame Fayth bids me leaue slipper hold
and take sure gripe on promise made of yore
by him whose eyes disdains not to behold
the hu*m*ble cheer with hart tormented sore.

So that mercy, for mercy I do cry
vnto the Lord, fro*m* who*m* springs all mercy!

XLIV.

O Good Lord haue mercy on me
according to thy great mercy
and do away th' iniquitie
that I haue wrought most wickedly!

XLV.

I will yeld thankes to thee,
O Lord in Trinitie,
because thou hast heard me,
my prayer all;
and in my turmentre
my hope in thee shall be,
to turn mine enemie
when I thee call!

XLVI.

MY soule and all that in me is
to prayse my God allway,
shall ready be to do the same
in the best sort I may.

For he to me hath shewde his grace,
vnworthy though I be,
therfore will I set forth his prayse
to all of ech degree.

XLVII.

SInce I embrace
that heau'nly grace
in sort as I would haue,
reioyce I must
till I for dust

do yeld my corps to graue.

was never none
did sigh *and* mone
I thinke more oft then I;
for deep dispaire
me did empaire,
confounding me well nye.

But then Gods grace
appeard in place,
putting back that foule feend,
and sayd to me:
'of comfort be,
for heau'n is thine at end!'

[: wherfore reioyce,
both sound and voyce,
let no tune mourning be,
but with delight,
with all your might,
reioyce ye all with me! :]

XLVIII.

WHen I remember of this world,
what I therein do know,
how all the pleasures of the same
but vaine in th' end do grow,
O Lord, say I, happy they be
who *thou* doost entertain,
for they shal euerlastingly
in perfect ioyes remaine.

IL.

O Lord aboue, send vs thy grace to be our stay,
so as we neuer do that which belongs vnto the sinfull wicked way!

L. (Grace before meate).

ALmightie God, thy louing care
is to prouide for vs alway,
and heer hast sent for our welfare
such worldly food as feed we may.
So we thee pray to send also
our soules to feed thy food diuine,
that thy glory in vs may show
to eu'ry wight. So *that* infine,
whe*n* they by grace see our co*m*fort,
may for the like to thee resort

L. Die Überschrift von L trägt auch die Seite (21 v⁰), auf der IL und L stehen, am oberen Rande.

and so to laud thy holy name,
as all we heer do now the same.
(The first grace).

LI. (Grace after meate).

O our father, we yeld to thee
for all thy gifts most thankfull prayse,
which by vs now receaued be
or heertofore by any wayes!

Desiring thee *that* thou wilt saue
thy Church, our Queen, *and* all her land,
and send vs all *that* peace to haue,
the which in Jesus Christ doth stand.

Graunt this, o Lord, to geue vs,
for thy sonnes sake, our Lord Jesus,
to whom with thee and th'holy sprite
be all glory for aye, so be it.

LII—LVI.

Psalm 95, 100, 123, 134, 130 nach dem Common Prayer Book, ohne Versbezeichnung, am Ende eines jeden: 'Glory be to the father, and to the sonne, and to the holy Ghost. As it was in the beginning, (as it LIV, LVI) is now, and euer shall be, world without end, So be it [dafür Amen LII]'.

Zu Ps. 95. Discant, Alt singen die erste Hälfte von V. 8: 'To day if ye will heare his voyce, harden not your hartes'. Contra-Tenor, Bassus die zweite: 'As in the prouocation, and as in the day of temptation in the wildernes'.

v. 9 prouoked offenbar fehlerhaft für proued.

v. 11 in wrath wohl fehlerhaft für in my wrath.

Nach Ps. 134:

The end of the second part.

The third part of Songes, composed by Thomas Whythorne,
conteining Songes for fiue voyces.

(Besetzung: Triplex, Medius, Tenor, Contra-Tenor, Bassus).

LVII.

WHen wit doth seek vice to embrace,
then wit himselfe doth much deface:
for wit and wisedome diffreth so,
as wit from wisedome needes must go.
If wit by wisedome rule in place,
as reason would it should be so,

LI. Die Überschrift von LI trägt auch die Seite (22 r°), auf der LI steht, am oberen Rande.

LII ff. Abkürzungen und orthographische Varianten sind hier außer Betracht gelassen.

LVII. 2 himself Tenor. 3 wisdom T. 4 wisdom needs T. 5 wisdom T 6 wold T.

then wit so working, ye shall see,
will worke all well in ech degree.
But if wit worke without wisedome,
I dout what good therof will come.

LVIII.

THe musicke tunes of voyce or sound
doth helpe the eares and doth expell
all sorowes that *the* hart doth wound,
also *the* wits it cherisheth well;
it soupleth sinewes of ech wight
and eke the faint it fils with might.

LIX.

AS t'is a signe of persons graue
patiently to beare th'unkinde parts,
vsed to the*m* by such as haue
by frendly proof known their true harts,
so is a signe a fool to know
vnthankfulnes wher it doth show.

LX.

OF a hard beginning comes a good end, many say;
which prouerb old a comfort is to some where cares bears sway.
If good beginning chaunce, shall we then dout a change?
Not so, for then the faithles will fro*m* goodnes soon estrange.
[: Of a hard beginning comes a good end, many say. :]

LXI.

THe pleasant and the gentle speech,
where countnaunce like doth show,
court'ous behauour and gesture,
where maners milde do grow,

Of all things in absence to make
the best with good report,
doth winne and keep faythfull frendship,
where reason doth resort.

LXII.

THe haughtines of some but base,
whose outward show seems of some port,

LVII. 7 wurking T. 8 wurk T. 9 wurk wisdom T. 10 thereof in der Wiederholung; com T.
LVIII. 1 musick T. 2 help ears T. 3 that — wound fehlt T. 4 cherish'th T.
LIX. 1 sign T. 2 bear th' unkind T. 5 sign T.
LX. 1 cums T. 2 cumfort sum wher. bear T. 3 chance T.
LXI. 1 gentill T. 2 wher T. 3 courteous T. 4 wher mild T. 7 win T. 8 wher T.
LXII. 1 sum T. 2 shew sum T.

takes on them as they were in case
for to countnaunce the higher sort.
these would haue all to them be bound,
and they from all free to be found.

LXIII.

I Haue not onely read but eke by proof haue tride,
how such, who daily haunt their greaters company,
can not shun great offence on th' one or th' other side;
wherfore happy are they who such an ill can flye.

LXIV.

NOthing is sharper then low thinges,
when they by groth on hye be brought;
so none in pride and crueltie
are like to some who rise of nought.

LXV.

IN weale *and* wo be patient,
let not fury thy hart posses,
for she alway *the* same doth rent
and brings it oft in great distres.
wherfore if thou wilt liue in rest,
in no wise harbor such a gest.

LXVI.

AS thy shadow itselfe applyeth
to follow thee wherso thou go,
and when thou bends itself it wryeth,
turning as thou both to *and* fro:
the flatterer doth euen so,
and shapes himself the same to glose
with many'a fawning *and* gay show,
whom he would frame for his purpose.

LXVII.

IT doth belong more of good right
to such as haue courage gentle
to shew forth plain to eu'ry wight
the loue or hate they bear them till,

LXII. 4 countnance T. 5 wold T.
LXIII. 1 only T. 4 fly T.
LXIV. 1 things T.
LXV. 6 harbour T.
LXVI. 2 the T. 3 itselfe T. 4 too T. 6 shopes in allen Stimmen. imselfe T. 7 sho T.
LXVII. 2 gentill T.

then slily to cloke, or closely to hide,
by their dissembling look and cheer
the good or ill that in their harts doth bide,
wherby their wyles can not appeare.

LXVIII.

WHo that to qu*affi*ng is bent, and to drinke the rate,
that dame Nature (the nursse of helth) hath the*m* forbod,
the mastry of the*m*selues they loose, their strength doth so abate,
beside their worse reward, which is the wrath of God.

LXIX.

IF flattered be *the* wicked,
fro*m* ill to worse become they than;
whe*n* malice is likewise praised,
the harme therof few suffer can.

LXX.

IF thou, *that* hast a trusty frend,
desire that his loue may not swarue,
then how to vse him to that end,
thou shalt now know thy turne to serue.

Both gentlenes and curtesie
to him to vse see that thou do.
Let no rough speech his patience try
nor crooked maners see thou show.

Forbeare him when he is angry,
In his errour gently reproue;
when aduers chaunce doth touch him nye,
comfort him then as doth behoue.

So mayst thou not onely retaine
thy frend so long as life doth last,
but double loue thou oughtst to gain
as gwerdon for thy frendship past.

But whe*n* thou hast so put in vre
the things that erst I told thee on,
if all that please him not, be sure,
he is no frend to trust vpon!

LXVII. 7 hide T (Schreibfehler?). 8 appeer T.

LXVIII. 1 quassing V., auch im Medius- und Tenor-Inhaltsverzeichnis, S. 143. 2 nurs T, 4 wurs T.

LXIX. 2 wurs becum T. 3 praysed T. 4 harm T.

LXX. 4 turn sarue T. 5 gentilnes curtesy T. 8 sho T. 9 Forbeare him fehlt T. 10 reproou T. 11 chance T. 12 behoou T. 13 retain T. 18 the on T.

LXXI.

THy secretes told to such as haue
of dissembling the proper way
to be blabd forth thee to depraue,
look thou therfore, there is no nay.

And so the Foxe the Lamb shal gain,
ere he of guile findes cause to feare;
therfore *the* faithfull hart retaine
that holds thy hart and secrets deare!

LXXII.

BY new broom! ye may be shure,
store is good, for they will not long endure.
'The new broome sweepeth cleane', a prouerb old,
that applyed is to such as heerafter shall be told.

The double diligent the seruant new
And the hote louer that dy'eth at first vew.
The hote loue is soon colde, as oft is seen,
and 'the temp'rate fire doth make the sweetst malt', as wise do ween.

The frend at first that seems he will not change
inconstant yet to proue it is not strange.
Thus my song for to end, in plain words few,
t'is not good to trust these three ouer much at the first shew.

LXXIII.

GEue not thy minde to heauines,
suffer not cares to make thee thrall,
for they in time dry vp doutles
thy bones and moysture radicall.

The ioy and cheerfulnes of hart
is onely comfort of mans life,
and gladnes eke prolongs by art
his liuing dayes deuoyde of strife.

Now leaue *the* sowre and take the sweet,
thou shalt for helth finde it most meet.

LXXI. 1 secrets T. 3 the T. 4 ther T. 5 Fox T. 6 guil finds fear T. 7 faythfull retain T. 8 dear T. — Die Noten zu diesem Lied sind im T (f. 7 b) mit größeren Typen gedruckt, als die übrigen; die Seite enthält nur 5 Notenreihen.

LXXII. Im Medius, Tenor, Contra-Tenor und Bassus stehen nur die drei ersten Worte dieses Textes; die Noten sind vollständig.

LXXIII. 1 GEeu mind T. 2 the T. 3 up doubtles T. 8 deuoyd T. 9 sowr in der Wiederholung T. 10 health find (finde in d. Wiederholung) T.

LXXIV.

SHall I this wo sustaine
which is come by mischance,
and haue not ease againe,
but still to haue greuance?

Then patience the salue must be
wherwith to heale this sore,
till that my God shall send to me
a remedy therfore.

LXXV.

TIll time had taught me for to iudge of late,
I did not know the sure and quiet state.
At first I thought the simplest life did best;
but seing that made a thrall vnto the rest,
I changed mind to iudge the best of powre;
on whom knowing that high disdaine did lowre,
I turned my sentence and then decreed
the meane (with mind content) the best, whose seed
yeldes rather sweet then sowre.

LXXVI.

AS restles head doth always geue
the like sowre sauce to minde and sprites.
so do they all at once reuive,
and irksome dulnes from them fleets,
when as the head to passe hath brought
that which he would so faine haue wrought.

Finis.

The end of the Treble (Meane; Counter-te(r)nor; Tenor; Base) part.

Bemerkungen.

Tenor-Vorrede: Die Interpunktion des Originals ist soweit wie möglich beibehalten.

XXIV 4. Das pelth meiner Vorlage scheint durch den Reim auf welth 2 gesichert. Aber pelth begegnet sonst nicht. Dem Sinne nach paßt pelf, «Reichtum». Daß es mit welth verbunden wurde, lehrt die im Century Dictionary angezogene Stelle aus Purchas' Pilgrimage p. 325:

Master of himselfe and his wealth,
not a slaue to passion or pelfe.

LXXIV. 1 sustain T. 2 cum T. 3 again T. 5 salu T. 6 heal T. 8 therefore in der 1., 4., 7., 14. Wiederholung T.

LXXV. 5 powr T. 6 disdain lowr T. 8 mean T. 9 yeelds. sowr T.

LXXVI. 1 geeu zweimal, dann geue T. 2 sowr spreets T. 3 reuiue T. 4 irksom T. 5 pas T. 6 wold. — w[r]ought bei der 6. Wiederholung T.

Pelf wird als vulgäres Wort abgelehnt von Puttenham, Arte of English poesie iii, 23 (Arber reprint 281, citiert im Cent. Dict.).

LXVI. Vgl. Puttenham a. O. 248:

> As the shadow (his nature beyng such)
> Followeth the body, wether it will or no,
> So doeth glory . . .

LXXII. Die Poesie des Besens scheint in der ersten Hälfte der Elisabeth-Zeit besonders stark empfunden worden zu sein. 1562 führte J. Heywood, dessen 'Proverbs and Epigrams' die Mehrzahl der von Whythorne benutzten Sprichwörter bieten, auf: The greene new brome sweepth cleene (44). 1562/3 verzeichnen die Registers of the Stationer's Company 'a dyscription of the nature of a byrchen brome' (Shakespeare Society Papers 1848, P. Collier, Extracts from the Registers I, 60). Hierauf beziehen sich, nach Colliers Vermutung, die Verse am Schluß der ersten Ausgabe von Harmans Caveat for Common Cursitors 1567. 1563/4 finden wir die Ballade Buy Bromes, Buy registriert (Collier 88). Daraus stammen vielleicht die zwanzig Verse in den 'Three Ladies of London', 1584 und 1592 gedruckt (Collier 89.)

¶ The third part of Songes composed by Thomas Whythorne, conteyning Songes for fiue voyces.



hen wit doth seek vice to embrace, then wit himself doth much de-face: for

wit and wisdom diffreth so, as wit from wisdom needs must go. If wit by wisdom rule in

place, as reason wold it should be so, then wit so working ye shall see, will work all well

in ech degree. But if wit work without wisdom, I dout what good therof will com, but if wit

work without wisdom, I dout what good thereof will com

Thomas Whythorne.

BBB.j. The

He musick tunes of voyce or sound, ij the musick tunes of voyce or sound,

ij doth help the ears, and doth expell, all sorowes, also the wits it cherish'th well,

also the wits it cherish'th well: it soupleth sinewes of ech wight, and eke the

faint, and eke the faint ij. it fils with might, it fils with might

The [illegible]

A S t'is a sign, as t'is a sign of persons graue, patiently to bear th'unkind parts, used to them by such as haue, by frendly proof ij known their true

true harts: so is a sign a fool to know, so is a sign a fool to know, un - thankful-

nes wher it doth show, ij. so is a sign a fool to know, so is a sign

a fool to know, unthankfulnes wher it doth show. ij.

F a hard beginning cums, of a hard beginning cums a good end ma - ny say:

which proverb old a cumfort is, which proverb old a cumfort is to sum wher cares bear sway.

If good beginning chance, shall we then dout a change? if good beginning chance, BBB.ij. if good be = ginning

gin - ning chance, shall we then dout a change? ij. shall we then dout a change? ij.

Not so, for then, not so for then the faithles will, ij. not so, for then the

faithles will, not so, for then the faythles will, frō goodnes, frō goodnes, from goodnes

soon estrange. Of a hard beginning cums, of a hard beginning cums a good end ma - ny

say, ij. of a hard beginning cums a good end ma - ny say. The Whyethorne.

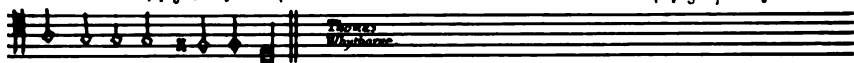
The pleasant and the gentill speech, wher countnance like doth show, courteous behaviour and gesture.



gesture, wher maners mild do grow. Of all things in absence, to make the best with good report.



doth win and keep faythfull frendship, wher reason doth resort, doth win and keep faythfull frend-



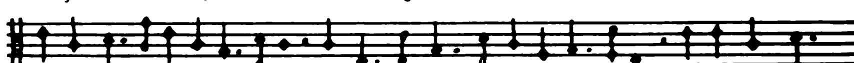
ship, wher reason doth resort.



He haughtines of sum but base, whose outward shaw seems of sum- port, takes on them as

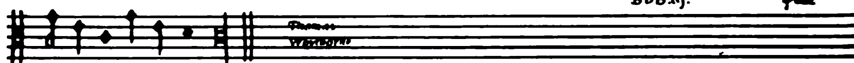


they were in case, for to countnance the higher sort: these wold have all to them be bound, a

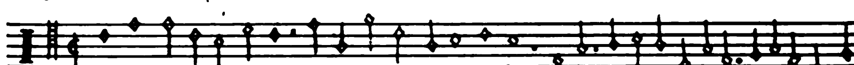


they from all free to be found, these wold have all to them be bound, and they from all

BBB.iij. free



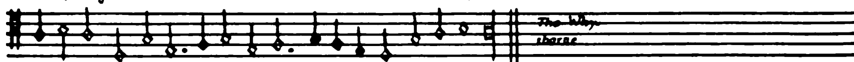
free to be found.



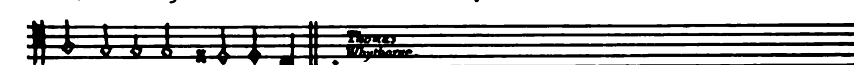
Have not only read, but eke by proof have tride, how such who daily haunt their greater



company, ij. can not shun great offence on th'one or th'other side, wher-f



happy are they who such an ill can fly.



Othing is sharper then low things, nothing is sharper then low things, nothing is shar-



per then low things, ij. when they by groth, when they by groth, when they by gr

ij. on hye be brought, ij on hye be brought. ij. on hye be brought, so none in

pride. ij. so none in pride. ij. so none, so none in pride and cruel - tie, are like to

some who rise of nought. so none in pride. ij. so none in pride. ij. so none, so none

in pride and cruel - tie. are like to some who rise of nought. ij. who rise of nought.

N weale and wo be patient, ij. in weale and wo be patient. ij in weal and

wo be patient, ij. let not fury thy hart posses, ij let not fury thy hart pos - ses

BBB.iiij

ij. ij for she alway the same doth rent, ij.

and brings it oft in great distres, and brings it ij oft in great distres ij

wherfore if thou wilt live in rest, wherfore if thou wilt live in rest, wherfore if thou wilt

live in rest, ij. in no wise harbour such a gest, wherfore if thou wilt live in rest, wher=

fore if thou wilt live in rest, wherfore if thou wilt live in rest, ij. in no wise harbour such a

gest, such a gest. As

A

S thy sha-dow it selfe applyeth, to fol- low the wher so thou go, and
when thou bends it selfe it wryth, turning as thou both too and fro: the flatte- rer
doth euen so. and shapes him selfe the same to glose. with many a fawning and gay
sho, whom he would frame for his purpose, with many a fawning and gay sho,
whom he would frame for his purpose.

The Why-thorne

I

T doth be long more of good right. to such as haue courage gen- till, to shew forth
ccc.j plain
plain to eu'ry wight, the loue or hate they bear them till: then slily to cloke or closely
to hide, by their dissembling look and cheer, the good or ill that in their harts doth hide,
wherby their wyles can not ap- peer. wherby their wyles can not ap - peer.

W

Ho that to quassing is bent, and to drink the rate, that dame nature (the nurs of health)
hath them for- bod. the mastry of them selues they loose their strength doth so abate, be-
side their wurs reward, which is the wrath of God. be side their wurs reward, which is the
wrath

Thomas Wrythe.

wrath of God.

If flattered be the wicked. ij. if flattered be the wicked. ij.

from ill to wurs becam they than, ij. from ill to wurs becam they

than. when malice is like-wise praysed. when malice is likewise praysed. ij.

when malice is likewise praysed, when malice is likewise praysed. ij. the harm

therof, the harm therof few suffer can. the harm therof few suffer can. few suffer can.

the harm therof. the harm therof few suffer can, the harm therof few suffer can, few suf-fer

can. few suffer can.

Thomas Wrythe.

If thou that hast a trusty frend, desire that his love may not swarve, then now to use him

to that end, thou shalt now know thy tim to sarve. Both gentil-nes and cur-tesy.

to him to use ij. see that thou do. ij. Let no rough speech his patience try:

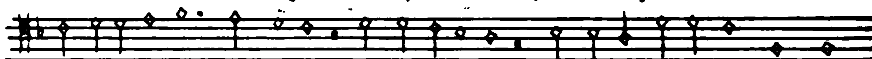
ij. nor crooked maners see thou sho. When he is angry. In his er-rour



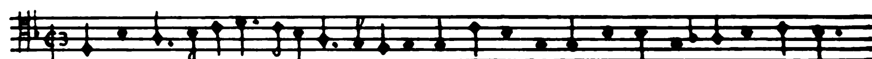
rour, in his errour gently reproou. When aduers chance doth touch him nye, comfort



him thenes doth behoue. So mayst thou not onely retain, thy frend so long as life doth last:



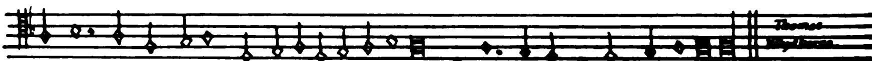
but double loue thou oughtst to gain, as guerdon, as guerdon for thy frendship past.



But when thou hast so put in vre, the things that erst I told the on, the things that erst



I told the on: if all that please him not, be sure, be sure, be sure,



he is no frend to trust up- on, no frend to trust upon. ccc.iij. Thy.



My se- crets told to such as haue, of dissembling the pro- per way,



to be blabd forth the to de- praue, look thou therfore ther is no nay. And so the



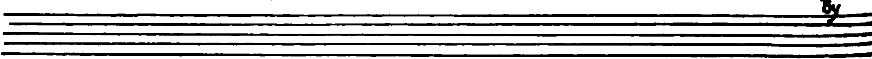
For the lamb shal gain, ere he of guil finds cause to fear, therfore the fayth-



full hart re-tain, that holds thy hart and secrets dear, therfore the fayth-



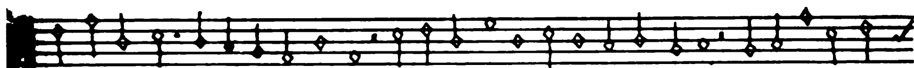
full hart re-tain, that holds thy hart and se- crets dear.

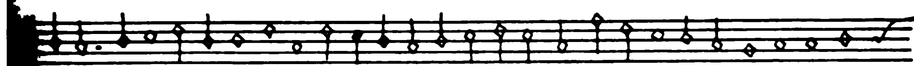


By

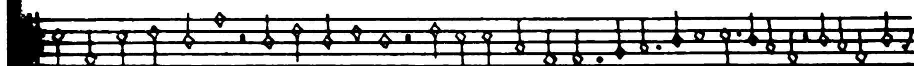


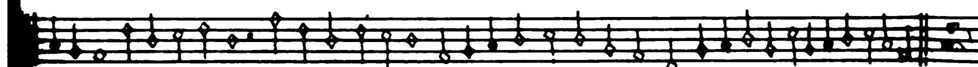
y new Broom.



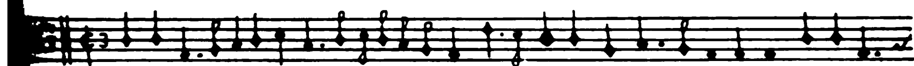








ccc iiij. Geue



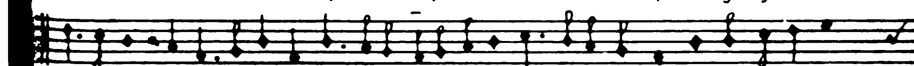
Geu not thy mind to heaui- nes, suffer not cares to make the thrall. for they in



time dry up doubtles, thy bones and moysture ra- dicall. The ioy and cheerfulnes



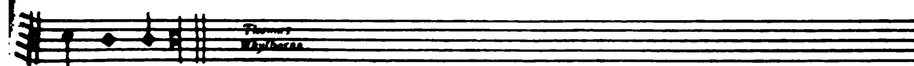
of hart, is onely comfort of mans life, and glad- nes eke prolongs by art. his



li-uing dayes deuoyd of strife. Now leaue the sowre and take the swet, thou shalt



for health find it most meet, now leaue the sowr and take the sweet, thou shalt for health

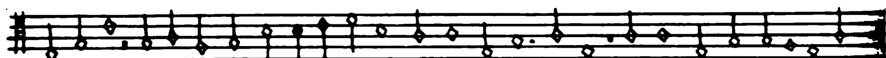


finde it most meet.

Shall



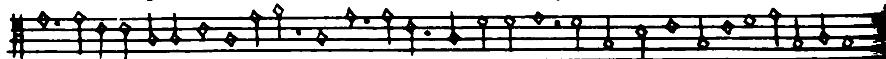
. hall I thus wo sustain, shall I thus wo sustain. ij shall I thus wo sustain, shall



I thus wo sustain. which is cum by mischance and have no ease again. and have no ease again, and



have no ease again. ij. but still to have greveuns Then patience the salv must be, then



patience the salv must be, ij. then patience the salv must be, wherwith to heal this sore, ij.



wherwith to heal this sore, ij. wherwith to heal this sore, ij. till that my God



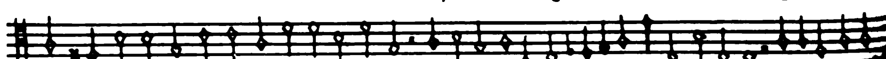
shall send to me, a remedy therefore, a remedy therfore, ij. a remedy therfore, a re- DDD.j. medy



medy therfore, a remedy therfore, ij. a reme- dy therfore, till that my God



shall send to me, a remedy therefore, a remedy therfore, ij. a remedy therfore, a



re - medy therfore, a remedy therfore, ij. a reme- dy ther- fore, a remedy there



fore, ij. a remedy therefore



Ill time had taught me for to iudge of late, ill time had taught me



for to iudge of late, I did not know the sure and quiet state: at first

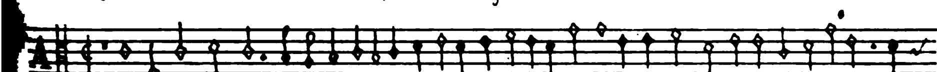

first I thought the simplest life did best but seing that made a thrall unto the rest.

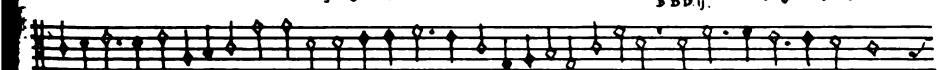

I changed mind to iudge the best of poor, I changed mind to iudge the best of

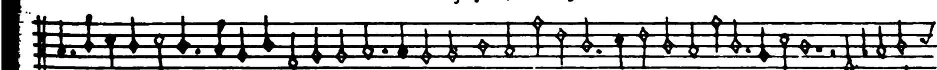

poor, on whom knowing that high disdain did lowr I turned my sentence, and then de-


creed, the mean (with mind content) the best, whose seed yealds rather sweet then sowr, the

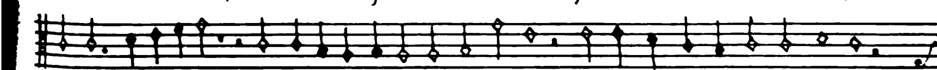

Thomas Whytborne.
mean (with mind content) the best, whose seed yealds rather sweet then sowr.

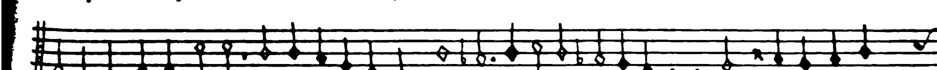

S restles head doth always geeu, ij. as restles head doth always geeu, ij
DDD.ij.


as restles head doth always geue, ij. the like sowr sauce to mind and


spreets, ij the like sowrsauce to mind and spreets. ij so do they


all at once reuiue. ij. so do they all at once reuiue: ij. and irksom dulnes from


them fleets, ij and irksom dulnes from them fleets, and irksom dulnes from thē fleets.


and irksom dulnes frō them, and irksom dulnes frō them fleets. ij when as the head to


pas hath brought, to pas hath brought, whē as the head to pas hath brought, to pas hath brought. when

when as the head to pas hath brought, that which he wold, that which he wold, he

wold, ij. that which he wold, that which he wold. ij. that which he wold.

ij that which he wold. ij. so fain haue wrought, so fain

haue wrought, so fain haue wrought, so fain haue wrought, so fain haue wrought, so fain haue wrought,

so fain haue wrought, so fain haue wrought, wrought, ij. so fain ha

wrought, so fain haue wrought.

Thomas Whythorne

The end of the Tenor part:

ndsätze und Vorschläge zur Verbesserung Schlegel'schen Shakespeare-Textes. II.

Von

Hermann Conrad.

Nachdem ich im vorigen Bande des Shakespeare-Jahrbuches am g Johann die verschiedenen Qualitäten der Fehler, welche ͅgel in seiner Shakespeare-Übersetzung gemacht hat, veranlicht habe,[1]) gehe ich in diesem Teile meines Aufsatzes zu der wortung schwieriger Übersetzungsfragen über, in denen Schlegel aupt keine prinzipielle oder — wenn doch — eine nach meiner ht nicht richtige Entscheidung getroffen hat.

Sinnloser Text.

Es kann nicht die Aufgabe des Übersetzers sein, eine Textstelle, urch Verderbnis zu heillosem Unsinn verzerrt ist, in der eigenen he zu verewigen. Er hat hier entweder, wie der Herausgeber emdsprachlichen Textes, die Pflicht, einen Sinn herauszufinden, muß sie ganz auslassen.

In «Was ihr wollt» findet sich eine derartig verderbte Stelle: t in der Rede des Narren, die er an Olivia richtet (I, 5, 23).

> *As there is no true cuckold but calamity, so beauty is a flower.* (Wie es keinen wirklichen Hahnrei als das Unglück gibt, so ist die Schönheit eine Blume.)

---

[1]) Inzwischen ist eine sich über alle von Schlegel übersetzten Dramen kende Erweiterung dieses Aufsatzes in Buchform erschienen, welche allernur die für das Verständnis der Übersetzer schwierigen und zum Teil auch en Herausgebern nicht befriedigend erläuterten Textstellen ins Auge faßt: ierigkeiten der Shakespeare-Übersetzung. Erläuterung zweifelhafter bisher mangelhaft übersetzter Textstellen. Stuttgart, Deutsche Verlags-, 1903.

Der Unsinn beruht wahrscheinlich nicht in der Verknüpf‹ zweier Behauptungen, die unter sich gar keinen Zusammenhang haben scheinen; solche Zusammenstellungen finden sich öfters in ‹ Reden der Shakespeare'schen Narren. Dem Hörer oder Leser du Auslassung einiger Glieder einer Gedankenreihe, durch Gedank sprünge ein Rätsel aufzugeben, war offenbar eine Art des Narr witzes. Daß aber nur das Unglück der richtige Hahnrei sein s ist ohne Zweifel Unsinn, und nach der großen Variorum Edition v Furness hat sich bisher keine Erklärung für diese Stelle gefund Die Annahme gewisser Ausleger, daß Shakespeare den Narren gerade den Narren! — hier wirklichen Blödsinn sprechen lasse, zu ungereimt, als daß wir uns mit ihr beschäftigen könnten. Shal speare verband mit den Worten, die er niederschrieb, einen Sin und wenn in diesen keiner ist, so kann es nur die Schuld ein Abschreibers oder des Druckers sein. — Sehen wir uns zunächst ‹ vorausgehenden Reden und Sätze an.

Olivia ruft beim Anblicke des Narren: «Schafft den Narr weg!» Worauf der Narr antwortet: «Hört ihr denn nicht, Bursche: Schafft die Dame weg!» — Also Olivia ist der wegzuschaffen Narr nach des Narren Ausspruch. Nun fertigt ihn Olivia mit d Vorwürfen ab, daß er ein witzloser Narr (*dry fool)* sei und außerde ein liederliches Leben führe. In der darauf folgenden Rede ka der Narr also nur die Aufgabe haben, einerseits die Vorwürfe entkräften, andererseits die Narrheit der Dame nachzuweisen. D erste Vorwurf interessiert uns hier nicht; gegen den zweiten, sagt d Narr, würde guter Rat helfen:

> Heißt den liederlichen Menschen sich bessern; wenn er sich besse ist er nicht länger liederlich; wenn er es nicht kann, laß den Fli schneider ihn ausbessern. Alles, was gebessert wird, ist ja doch ı Flickwerk —

(nun fehlt der Gedanke:) wie überhaupt nichts auf sittliche Gebiet absolut, sondern alles nur Flickwerk ist, Tugend wie Sün‹

> Die Tugend, welche fehlt [— und welche tut das nicht —], ist ı Sünde geflickt; und die Sünde, welche sich bessert [— und wel‹ möchte das nicht? —], ist mit Tugend geflickt.

Das heißt: warum soll man auf eine Tugend stolz sein (' Olivia), die doch auch ihre Sündenflicken trägt? und warum ' man sich über die Sünde grämen, da sie im besten Falle doch mit einigen Tugendflicken geschmückt werden kann. Flickwerk

beides. Also: zwischen eurer sogenannten Tugend und eurer Sünde ist der Unterschied nicht sehr groß.

> Wenn dieser einfache Schluß ausreicht, gut; wenn nicht, was ist da zu machen?

Und nun kommt der oben citierte sinnlose Satz.

Wir können von vornherein feststellen, daß der eine Teil, in welchem vom Hahnrei die Rede ist, auf den liederlichen Narren, der zweite, der «die Schönheit eine Blume» nennt, auf Olivia sich bezieht; und dann — im Verlaufe des ganzen Gedankenganges — daß der erste eine fernere Entlastung von dem Vorwurfe der Liederlichkeit, der zweite eine Herabsetzung der Tugend enthalten muß. Zu dem ersteren Zwecke ist der Text sinnvoll zu machen durch Einfügung eines kleinen Wörtchens, das vom Abschreiber oder Drucker leicht übersehen werden konnte:

> *there is no true cuckold but by calamity.*

Das heißt: es gibt keinen wirklichen Hahnrei, der nicht durch das Unglück dazu gemacht worden wäre, das Unglück, eine schwache Frau zu haben, und mit einem viel stattlicheren Manne, als er selbst ist, in Verkehr zu kommen. (Vergl. für diese Auffassung des Ehebruches die Rede des Königs Johann (I, 1, 116), in welcher er den Bastard legitim machen möchte, und die Art, wie sich dieser selbst über die Untreue seiner Mutter ausspricht.) Wenn ich also bei verheirateten Frauen Gunst genieße, will der Narr sagen, so liegt das weniger an meiner Liederlichkeit als an dem Unglück, das die betreffenden Ehemänner haben. Andererseits, was ist denn deine Keuschheit wert, auf welche du so stolz bist? Schönheit ist so kurzlebig wie eine Blume; die deinige wird verwelken, ohne eine Frucht zu hinterlassen — oder, um es mit Violas Worten in der nämlichen Szene auszudrücken:

> Fräulein, ihr seid die Grausamste, die lebt,
> Wenn ihr zum Grabe diese Reize tragt
> Und laßt der Welt kein Abbild.

Und hieran knüpft der Narr in natürlichem Übergange den Schluß, daß Olivia eine Närrin ist:

> Diese [tugendstolze] Dame wollte den Narren weggeschafft haben, darum sage ich noch einmal: schafft das Fräulein weg.

In Hamlet (IV. 5. 161) sagt Laertes, als seine wa Schwester erscheint:

> *O heavens! is't possible a young maid's wits*
> *Should be as mortal as an old man's life?*
> *Nature is fine in love; and, where 'tis fine,*
> *It sends some precious instance of itself (nature!)*
> *After the thing it loves.*

Theobald, einer der feinsten Shakespeare-Philologen de Jahrhunderts, erklärt (bei Elze): «In der Liebe wird die Nat wir genauer: die Menschennatur zarter, feiner und bekomn Kraft; wie nun [seltsame Verbindung] Liebende ihren Geli Liebste und Wertvollste nachsenden, so hat hier Ophelia il ihren Verstand dem Gegenstande ihrer Liebe [Polonius], nachg Also der Verstand soll bezeichnet werden mit *precious* i *of itself.* — Delius erklärt diese Worte: «eine Probe, ein ihrer Zartheit» — obgleich doch *itself* nur auf *nature* und nic gar nicht vorhandenes Substantiv: *fineness (of nature)* gel Also: der Verstand eine Probe, ein Abbild (dasselbe?) de der liebenden Menschennatur. Nun, ich glaube nicht, d allein, ohne eine dahinterliegende greifbare Vorstellung eine geben können. —

In dem Satze ist eine sinnlose Wendung; seine Glied unter sich in logischem Widerspruch. Der ganze Geda man einem Toten aus Liebe seinen Verstand ins Grab — be nachsendet, ist unsinnig, und die vorausgesetzte Tatsa Ophelia allein infolge des Todes ihres Vaters wahnsinnig sei, eine praktische Unmöglichkeit. Daß Shakespeare solch nicht niedergeschrieben haben kann, ist gewiß; und da eine He kranken Gliedes unmöglich scheint, trennen wir es von dem Organismus einfach ab.

Im Hamlet (IV, 7, 27) sagt Laertes von der wahns wordenen Ophelia

> *Whose worth, if praises may go back again,*
> *Stood challenger on mount of all the age*
> *For her perfections.*

Schlegel (und alle ihm nach):

> . . . deren Wert, wofern das Lob
> Zurückgehn darf, auf unsrer Zeiten Höhe.
> Auffordernd (??) stand zu (??) gleicher Trefflichkeit.

(Bodenstedt und Vischer fassen *challenge* hier richtig im Sinne von «herausfordern».) — Sämtliche Erklärer erklären die merkwürdige Lobesklausel durch die Paraphrase: wenn man Vergangenes loben darf. Unglaublich! Die Frage, ob man Vergangenes, also z. B. geliebte Tote, loben darf, wäre dann hier sicher zum ersten- und letztenmale in der Weltgeschichte von einem vernunftbegabten Wesen — von Shakespeare! — aufgeworfen worden! In Wahrheit ist es ein Unfug, daß dieses Denkmal des Abschreiber- und Druckerstumpfsinns mit Shakespeares Werken ein ewiges Leben führen soll; es muß vernichtet werden, da keine andere Lesart vorhanden ist, sodaß es keinen Fingerzeig für die Besserung der Verderbnis gibt:

Deren Wert und Tugendfülle
Ausfordernd auf der Zeiten Höhe stand.

Gleich darauf (IV, 7, 59), als Laertes seinem Haß gegen Hamlet Ausdruck gibt, sagt der König: «Wenn es so ist» —

As how should it be so? how otherwise? —

Schlegel:

Wie kann es nur so sein? wie anders?

Der König sieht gleichzeitig nicht ein, wie es möglich sein sollte, daß Laertes Hamlet hasse, und wie es möglich sein sollte, daß er ihn liebe. Der Widerspruch wird durch ein notwendig einzusetzendes not getilgt:

How should it not be so? — Wie sollt' es nicht so sein? wie anders?

In dem Liede am Ende des 2. Aktes von Wie es euch gefällt (II, 7, 177) heißt es vom Winterwind, der mit dem Undank verglichen wird:

Thy tooth is not so keen,
Because thou art not seen.

«Dein Zahn ist nicht so scharf, weil du nicht gesehen wirst.» Diesen offenkundigen Unsinn übertreibt Schlegel (und mit ihm Al. Schmidt, Gosche, Bernays) womöglich noch in der Übersetzung:

Dein Zahn nagt nicht so sehr,
Weil man nicht weiß, woher [— — der Zahn kommt?!]

Und wenn man nicht weiß, woher der Zahn kommt, dann nagt er nicht? — Ganz ähnlich sagt Herwegh:

Dein Zahn tut nicht so weh,
Dieweil ich dich nicht seh'.

Ehe man den Vers, den ein stumpfsinniger Pfuscher diesem Shakespeare'schen Liede einverleibt hat, nachbildete, war es besser, die ganze Strophe auszumerzen.

Mit dem, was ich an die Stelle des unechten Verses setze, bin ich wenig zufrieden; aber es ist wenigstens nicht Unsinn:

Dein Zahn tut nicht sehr weh,
Nie seine Spur ich seh'.

Im Kaufmann von Venedig beginnt Bassanio seine große Rede vor den Kästchen mit den Worten:

So may the outward shows be least themselves.

(So kann der äußere Schein am wenigsten er selbst sein.) Schlegel gibt den Widersinn in etwas veränderter Form:

So ist oft äußrer Schein sich selber fremd.

(Also: er weiß nichts von sich.) Was Shakespeare sagen wollte, ist nicht zweifelhaft:

So oft entspricht der Schein dem Wesen nicht.

Wortspiele.

Eine große Schwierigkeit bilden bei der Übersetzung, zumal der jugendlichen Dramen, die Wortspiele, und gerade auf diesem schwierigen Gebiete hat Schlegel eine unübertreffliche sprachliche Findigkeit und Kombinationsgabe bewiesen. Freilich begeht er hin und wieder die Fehler des Übereifers. Ein Wortspiel, wenn es die ihm innewohnende, meist beschränkte komische Wirkung erzielen soll, muß ohne weiteres verständlich sein; ein gequältes Spiel mit Worten, dessen Absicht sich erst dem tieferen Nachdenken enthüllt, verfehlt seinen Zweck ganz. Und der Übersetzer muß sich darüber klar sein, daß ein englisches Wortspiel, für welches er nicht ein schlagendes deutsches Pendant finden kann, ausgelassen werden muß.

Bekanntlich verwendet Shakespeare häufig die billige Komik, welche die Sprechweise ungebildeter Leute, die gebildet erscheinen möchten, in der Verwechselung der Fremdwörter aufweist. Gerade diese Wortspiele, die sich im Englischen bei der Masse der romanischen

ɜmdwörter sehr leicht ergeben, bereiten dem deutschen Übersetzer ɜ größten Schwierigkeiten, weil die Zahl der Fremdwörter im ɜutschen viel beschränkter ist und es unter diesen doch nur wenige bt, auf deren Verwendung unser gemeiner Mann sich einlassen ürde. Hier hat Schlegel wirklich oft des Guten etwas zuviel getan: : hat den Ungebildeten Worte in den Mund gelegt, die sie niemals ebrauchen würden, und mit ganz unverständlichen Verwechselungen en Leser belästigt.

Sehr lehrreich ist in dieser Beziehung die Übersetzung der Iandwerker-Reden im «Sommernachtstraum«. Zettel will (III, , 40) sagen, der Löwe hätte «folgendermaßen» zu sprechen, das ieißt englisch *to this effect*, Zettel gebraucht dafür *defect*. Diese Verrechselung ist für ihn ganz natürlich. beides sind zwar Fremdwörter, ıber solche, die allgemein im Gebrauch sind. Einen ähnlichen Sprachfehler im Deutschen zu machen, wäre unmöglich; anstatt aber las ganze Wortspiel fallen zu lassen, braucht Schlegel ein anderes: ɜr läßt Zettel für «sprechen» «sich applicieren» gebrauchen, ınstatt «sich explizieren». Der Ausdruck stört bei der Lektüre, der sprachlich Gebildete kommt jedoch bald dahinter, was beabsichtigt st. Aber nur der; dem Halbgebildeten bleibt die Stelle einfach ınverständlich, er kennt und braucht weder das eine noch das ındere Wort.

Zettel als Pyramus sagt (V, 1, 297):

Since lion vile hath here deflower'd my dear.

(Der Löwe hat meine Liebste entjungfert.) Der Ausdruck ist ɜdem Engländer bekannt, ebenso wie der andere — *devour* (verchlingen) — für den er gebraucht ist. Es kann dem Engländer eine Schwierigkeit machen, die Verwechselung zu erkennen, und er ıcht, weil er sie wirklich lächerlich und zugleich anzüglich findet. Venn aber Schlegel dafür «deflorieren» braucht, so ist von Komik icht die Rede: es gibt gar kein Wort, mit dem jenes verwechselt werden önnte; «devorieren» kennt die deutsche Sprache nicht. Nie wird er gemeine Mann das Wort «deflorieren» gebrauchen, und für den icht gelehrten Leser wird die Stelle dadurch einfach sinnlos. Auch er gelehrte erkennt Schlegels Absicht nur mit Hilfe des englischen ɜxtes.

Ähnliche, durchaus vergebliche Anstrengungen macht Schlegel, die Fremdwörter-Verwechselungen Lanzelots und Gobbos im «Kaufmann von Venedig» wiederzugeben.

Nachdem Lanzelot vor Bassanio ausgesprochen hat, daß er des reichen Juden Diener sei, *that would, — as my father shal specify* — (d. h. offenbar: der dessen Dienst verlassen möchte) — fährt der alte Gobbo fort (II, 2, 133):

> *He hath a great infection, sir, as one would say, to serve —*

Der Alte kann offenbar nur dasselbe sagen wollen; und da das Objekt zu *serve* nach den vorausgehenden Worten nur *the Jew* sein kann, so kann man ungefähr entnehmen, was mit *infection* gemeint ist. Die Herausgeber nehmen, wie es scheint, übereinstimmend an, daß er *affection* meint, so daß also wohl zu ergänzen sein würde: *to serve you* (Bassanio), was dem Kontext durchaus widerspricht; denn Lanzelot fährt fort:

> *Indeed, the short and the long is, I serve the Jew, and have a desire, — as my father shall specify — (to quit him).*

Allerdings wird *defection* einmal für *affection* gebraucht in den «Lustigen Weibern». Hier freilich kann über das eigentliche Wort kein Zweifel sein: *her husband has a marvellous defection to the little page.*

Die Verwechselung braucht aber gar nicht in der Vorsatzsilbe, sie kann ebensowohl in der Stammsilbe angebracht sein. Dem Zusammenhange nach scheint mir ein Wort wie *infliction* (Unglück) gemeint — ein selteneres Wort neben *affliction*, das aber auch der gemeine Mann in England wohl brauchen kann, so daß also Gobbo sagen will: er hat das große Unglück, einem widerwärtigen Juden zu dienen. Wir müssen auf die Wiedergabe des Wortspiels verzichten, denn bei uns ist der gemeine Mann außer stande, Wörter wie Abneigung, Neigung, Lust durch Fremdwörter auszudrücken.

Schlegels Versuch der Wiedergabe des Wortspiels (der von Al. Schmidt und Tschischwitz anerkannt wird) ist äußerst unglücklich. Der deutsche Gobbo kann umso weniger sagen:

> Er hat, wie man zu sagen pflegt, eine große Deklination zu dienen —[1])

[1]) Nebenbei bemerkt, wir können nach «Deklination» gar nicht fortfahren mit «zu dienen»; die deutsche Satzstellung erfordert zunächst das Objekt; also: «Deklination, Euch zu —»

als das Wort «Inklination» von keinem Deutschen für «Neigung» gebraucht wird.

Ebenso unglücklich ist der Ausdruck «notifizieren» für das spätere *frutify* des Lanzelot. Wer braucht das Wort überhaupt in Deutschland? Und wie sollte der gemeine Mann darauf kommen? Für den ist «spezifizieren» (für Lanzelots *specify*) schon ein starkes Stück; aber es mag hingehen, um Lanzelots unglückliche Liebe zur Bildung zu kennzeichnen.

«Das Gesuch interzediert mich selbst» (für *the suit is impertinent* — d. h. *pertinent — to myself*, II, 2 146) ist mir unverständlich. (Besser — aber in Wirklichkeit auch unmöglich — ist Bodenstedts «infiziert (f. affiziert) mich selbst».)

Auch diejenigen Wortspiele, welche auf den verschiedenen Bedeutungen eines Wortes beruhen, sind öfters unübersetzbar.

Im Hamlet (V, 1, 32ff.) stellt der Totengräber die scherzhafte Behauptung auf, daß die Totengräber die ältesten Edelleute sind, weil sie Adams Gewerbe fortsetzen, welcher der erste von ihnen war. In der Bibel stände: Adam grub. Konnte Adam graben — *without arms? Arms* heißt: Arme und Wappen — also: konnte er ohne Wappen graben? Da wir kein Wort von ähnlichem Doppelsinn haben, so müssen wir notwendig auf dieses Wortspiel verzichten oder ein ganz neues, fernliegendes erfinden. Aber da die Menschen in Shakespeares Werken Shakespeares Witz und nicht den seiner Übersetzer kennen lernen wollen, so scheint es mir äußerst zwecklos, für diese Scherzfrage etwa die nach dem ersten Adligen (Adam sah den Herrn *von Ferne*) einzusetzen. Was unsre Sprache ihm verweigert, sucht Schlegel zu erzwingen; er sucht allen Ernstes das nämliche Wortspiel im Deutschen nachzubilden. Nachdem der zweite Totengräber gefragt hat, ob Adam denn ein Edelmann war, antwortet der Witzbold:

> Er war der erste, der je armiert war (*bore arms* = Arme und Wappen hatte).

Nun ist es mindestens ein gequälter Witz, von einem, der Arme hat, im Deutschen zu sagen, er war «armiert». Daß man aber einen Mann im Besitze eines Wappens einen «armierten Mann» nennt, habe ich nirgendwo gehört oder gelesen.

Bodenstedt versucht das Unmögliche anderweitig zu ersetzen. Adam war der erste, der das Faustrecht übte; denn er grub, und ohne Fäuste etc. In vielen dieser Fälle läuft das Bemühen des Übersetzers darauf hinaus, daß er dem unkundigen Leser Shakespeare als kläglichen Witzling darstellt.

In Was ihr wollt (I, 3, 7) sagt Maria zum Junker Tobias, daß ihre Herrin an seinem späten Ausbleiben großen Anstoß nimmt — *takes great exception to your ill hours* —: darauf antwortet der letztere mit einem Wortspiel auf *exception*: *Why, let her except before excepted.* — *Except before excepted (exceptis excipiendis)* ist eine Wendung des Kanzleistiles, deren Bedeutung aus dem folgenden von Halliwell angeführten Kontrakte (1594) klar wird:

> *and the said B. . . . shall and may peaceably and quietly have, hold, occupie, and inioy all the said Church, Rectorie, and Parsonage, mansion house, cottage, glebe landes, tithes, and all other the demised tenementes and premisses with the appurtenances (except before excepted) according to the true meaning of these presentes.*

Tobias braucht also die bekannte Wendung, in der *except* «ausnehmen» heißt, mit dem Nebensinn von «Anstoß nehmen». Der Doppelsinn ist also: laß sie ausnehmen, was vorher ausgenommen worden ist — und: woran sie so oft schon Anstoß genommen hat, daran mag sie auch weiter Anstoß nehmen. Für uns ist dieses Wortspiel unmöglich; da wir kein Wort besitzen, das, wie das englische *except*, ähnliche zwei Bedeutungen hat; es muß also ein anderes gefunden oder der letztere Sinn wiedergegeben werden.

Schlegel (etc.):

> Eure Nichte hat viel Einrede gegen
> Eure unschicklichen Zeiten. — So mag sie beizeiten
> Einrede tun, hernachmals schweigen.

Das Deutsch dieser Übersetzung ist bedenklich, und der Scherz nicht erkennbar.

Gildemeister:

> Eure Nichte nimmt großen Anstoß etc. —
> Na, laß sie Anstoß nehmen, bis sie Anstoß gibt.

Vielleicht würde die Absicht Gildemeisters eher erreicht durch die Wendung: Na, laß sie lieber Anstoß nehmen, ehe sie Anstoß gibt *(is excepted against).*

Ich schlage folgende Fassung vor:

Ihr bereitet Eurer Nichte großen Ärger; sie ist sehr eingenommen gegen Eure nächtlichen Trinkereien. — Sie ist vom Ärger eingenommen? — Nun, ich lasse mich lieber vom Weine einnehmen.

Mitunter läßt auch Schlegel die Nachbildung eines Wortspiels aus, z. B. in einer Stelle in Wie es euch gefällt (IV, 1, 88), wo Rosalinde erklärt, daß sie mit ihrem Witz Orlando aus dem Text seiner Werbung *(suit)* bringen wolle und hinzusetzt:

Not out of your apparel (Anzug, *suit*, sodass er also nackt wäre), *and yet out of your suit* (Werbung).

Herwegh und Koch haben sich recht witzlos bemüht, das Wortspiel zu übersetzen.

Bekanntlich macht in Richard II der alte John von Gaunt, als König Richard ihn auf seinem Sterbelager besucht, Wortspiele auf seinen Namen (II, 1, 74):

Old Gaunt indeed, and gaunt (dürr) *in being old;*
Within me grief hath kept a tedious fast;
And who abstains from meat that is not gaunt?
For sleeping England long time have I watch'd;
Watching breeds leanness, leanness is all gaunt:
The pleasure that some fathers feed upon,
Is my strict fast; I mean, my children's looks;
And therein fasting, hast thou made me gaunt:
Gaunt am I for the grave, gaunt as a grave,
Whose hollow womb inherits nought but bones.

Schlegels Übersetzung (die Al. Schmidt, Tschischwitz und Koch übernehmen) lautet:

Wohl Gaunt: der Tod wird meinen Leib verganten;
Und alter Gaunt, der längst den Gant erwartet,
In Sorg' um England zehrt' ich mein Vermögen,
Mein Bestes nahmst du mit dem Sohn mir weg:
Nun machen böse Gläub'ger, Krankheit, Alter,
Am alten Gaunt ihr altes Gantrecht gültig;
Da wird er in sein Ganthaus Grab gebracht,
Wo nichts von ihm zurückbleibt als Gebein.

Die neueren Herausgeber machen hier eine Anmerkung, in der sie erläutern, daß «Gant» provinziell «Auktion» heißt; mit dieser Erklärung ist der Existenzberechtigung dieses Wortes in der Poesie und der Berechtigung dieser Übersetzung das Urteil gesprochen. Selbst wenn das Wort «Gant» allgemein gebraucht würde, würde es hier einen sehr gesuchten Eindruck machen: man kann wohl den Kräfteverlust mit einem Vermögensverlust vergleichen, aber man kann für Vermögensverlust nicht Auktion einsetzen; man kann auch den Tod nicht einen vollständigen Ausverkauf nennen, zumal ja zunächst der Leib und dann die Knochen übrig bleiben. Die Wendung: «Der Tod wird meinen Leib verauktionieren» ist eine unmögliche.

Eine andre Auskunft finden wir bei Gildemeister: er legt das Gewicht nicht auf den Namen Gaunt, sondern auf John, «Hans», und macht aus dem «alten Hans» nacheinander einen «armen Hans», einen «kranken Hans» und einen «Bettelhans», von dem nur noch die Knochen für das Grab übrig sind. Auch diese Entwickelung ist zu willkürlich, um befriedigen zu können.

Da nun aber die Rede, welche die vollkommene Gleichgiltigkeit des alten Mannes gegen den Tod und den überlegenen Humor auch in seinem kritischesten Augenblick kennzeichnen soll, unter keinen Umständen fallen darf, so erscheint mir kein andrer Ausweg, als die englische Bedeutung des Namens Gaunt im Texte selbst zu geben und dann wörtlich zu übersetzen:

Der alte Gaunt! — O, wie der Name doch
Für meinen Zustand paßt! Denn Gaunt heißt elend.
In mir hielt Kummer lange Fastenzeit;
Wer sich enthält der Nahrung, der wird elend.
Weil England schlief, hab' lange ich gewacht;
Wachen macht hager, Hagerkeit ist elend.
Die Freude, wovon viele Väter leben:
Der Kinder Anblick, nahm mir strenges Fasten;
Und durch solch Fasten machtest du mich elend.
Elend zum Tode bin ich, elend wie der Tod,
Des hohlen Leib die Knochen nur umschließen.

Schließlich ein Wortspiel, das auf der Lautähnlichkeit zweier Wörter beruht.

In 1 Heinrich IV (I, 2, 27) bittet Falstaff den Prinzen:

laß uns, die wir Ritter vom Orden der Nacht sind, nicht Diebe unter den Horden des Tages heißen.

«Diebe unter den Horden des Tages» ist kompletter Blödsinn. Im Texte steht:

let not us that are squires of the night's (gespr. wie *knight*, Ritter) *bŏdy*, *be called thieves of the day's beauty* (ähnlich gespr. wie *booty* Beute.)

Das Wortspiel zwischen *body* und *beauty* (die damals *bōdy* und *bōty* gesprochen sein müssen) mußte lieber aufgegeben werden, ehe man reinen Unsinn niederschrieb: die «Knappen des Leibes (Leibknappen) der Nacht» werden den «Dieben der Schönheit des Tages (Tagedieben)» gegenübergestellt. Falstaff möchte also wohl Leibknappe der Nacht, Wegelagerer, Räuber sein, aber nicht Tagedieb, Strolch genannt und als solcher behandelt werden.

Anakoluthe.

Bekanntlich gibt es bei Shakespeare eine nicht geringe Anzahl von inkorrekt konstruierten Perioden. Viele von ihnen sind ohne Zweifel so, wie sie sind, von dem Dichter beabsichtigt und auch poetisch gerechtfertigt; es kann daher keine Frage sein, daß diese in der Übersetzung festgehalten werden müssen. Eine Anzahl von Perioden geben indessen auch für die eingehendste und wohlwollendste Untersuchung einen absoluten logischen Widersinn. Diese in der Übersetzung nachzubilden und dem fremden Leser darzubieten, scheint mir ein zweckloses Beginnen zu sein; jedenfalls kann der Übersetzer zweierlei tun, das besser ist als solche eitle Bemühung. Entweder liegt der Sinn dessen, was der Dichter sagen will, offen zu Tage und ist nur logisch inkorrekt zum Ausdruck gelangt: dann hat die Hand des Übersetzers bessernd einzugreifen. Das ist einerseits nicht besonders schwierig, da er wenige inkorrekt oder sinnlos formulierte Stellen finden wird, bei denen ältere Herausgeber ihm nicht bereits vorgearbeitet hätten; und andererseits eine Forderung der Gewissenspflicht, da er sich doch darüber klar sein muß, daß er vermittelst einer streng textgemäßen Übersetzung sicher in der Mehrzahl der Fälle dem Dichter eine Inkorrektheit oder Sinnlosigkeit aufbürdet, welche doch nur der Abschreiber, der Setzer, der Korrektor verschuldet hat.

Dieses Fehlers macht sich Schlegel (und mit ihm Al. Schmidt, Tschischwitz, Bernays) schuldig in einer textlich viel umstrittenen Stelle im «Kaufmann von Venedig», über deren Sinn indessen kaum eine Meinungsverschiedenheit existiert. Es ist der von Antonio selbst (III, 3, 26) angegebene Grund, weshalb die unnatürliche Schuldverschreibung, die noch dazu einem jüdischen Gläubiger ausgestellt ist, vor den Behörden Venedigs als rechtsverbindlich gelten wird:

The Duke cannot deny the course of law:
For the commodity that strangers have
With us in Venice, if it be denied,
Will much impeach the justice of the state,
Since that the trade and profit of the city
Consisteth of all nations.

Es ist klar, daß nicht die *commodity* — die Bequemlichkeit, Bewegungsfreiheit oder, genau bezeichnet: die rechtliche Gleichstellung der Fremden mit den eingesessenen Bürgern — der öffentlichen Rechtspflege zum Vorwurf gereichen wird, sondern allein die Verweigerung, resp. teilweise Aufhebung, der *commodity: the denial of the commodity warranted to strangers.* Shakespeare konstruiert den Satz mit einer in der heutigen Zeit nicht mehr nachzuahmenden Freiheit, er stellt den wichtigsten Begriff der Periode *the commodity* — aus dem Nebensatze *if — be denied*, dessen Subjekt er eigentlich ist, heraus und voran; außerdem hat sich ein kleiner Schreibfehler in den Hauptsatz eingeschlichen, der sich am leichtesten dadurch erklärt, daß der Abschreiber oder Setzer *dictando* schrieb oder setzte: *will* für *'t will* (von Theobald schon 1729 verbessert[1]). So läßt sich denn die wenig lädierte Periode unschwer restaurieren:

If the commodity that strangers have with us in Venice be denied, it will much impeach the justice of the state, and [greatly to the detriment of the state] since the trade and profit (Hendiadys: Handelsgewinn) *of the city consisteth of* (= *depends on*) *all nations.*

Trotzdem übersetzt Schlegel:

Denn die Bequemlichkeit, die Fremde finden
Hier in Venedig, wenn man sie versagt,
Setzt die Gerechtigkeit des Staats herab,
Weil der Gewinn und Handel dieser Stadt
Beruht auf allen Völkern.

---

[1]) Vergl. Ausgabe von Furness, S. 171.

ı «Sturm» (I, 2, 29) sagt Prospero zu Miranda, er habe den ruch so vorsichtig inszeniert,

> *that there ist no soul —*
> *No, not so much perdition as an hair*
> *Betid to any creature in the vessel.*

lso: *no soul . . . betid.* Hier ist keine ersichtliche Veranlassung n Anakoluth, ja, nicht einmal eine Entschuldigung dafür durch inge der Periode; es ist ein einfacher Stilfehler, der sich in chlegel'schen Nachahmung sehr häßlich macht:

> Daß keine Seele — nein, kein Haar gekrümmt
> Ist irgend einer Kreatur im Schiff.

Ich habe daher das nur für ein Subjekt passende Verbum in ıoren» umgeändert, das auch Bodenstedt hat.

Johann will die von ihm veranlaßte Ermordung Arthurs auf Werkzeug Hubert abladen in den Worten (IV, 2, 208):

> *It is the curse of kings to be attended*
> *By slaves that take their humours for a warrant*
> *To break within the bloody house of life,*
> *And, on the winking of authority,*
> *To understand a law, to know the meaning*
> *Of dangerous majesty, when perchance it frowns*
> *More upon humour than advis'd respect.*

Schlegel übersetzt:

> Es ist der Kön'ge Fluch, bedient von Sklaven
> Zu sein, die Vollmacht sehn in ihren Launen,
> Zu brechen in des Lebens blut'ges Haus
> Und nach dem Wink des Ansehns ein Gesetz
> Zu deuten, zu erraten die Gesinnung
> Der droh'nden Majestät, wenn sie vielleicht
> Aus Laune mehr als Überlegung zürnt.

An den drei ersten Versen ist nichts auszusetzen. In den rn fallen zwei offenkundige Übersetzungsfehler auf. «Nach dem k des Ansehns ein Gesetz zu deuten» — irgend ein Gesetz auf d eine Weise? — ist barer Unsinn. *Wink* heißt «mit den ın zwinkern», darin kann mitunter ein Wink liegen, braucht es nicht; dagegen heißt *wink* auch «einen vielsagenden Blick

werfen», wobei die Augen ja gewöhnlich halb geschlossen werd und diese Bedeutung paßt hier. *Understand* heißt hier auch ni «deuten» — das Shakespeare-Lexikon versagt hier —, sond «ersehen, entnehmen» und *law*, wie oft, «Anweisung, Befeh das Ganze also: «(auf Grund des vielsagenden Blickes) aus dem vi sagenden Blick eines Mächtigen einen Befehl herauslesen». — I andre Fehler liegt in «Gesinnung»: *meaning* kann ebensowe «Gesinnung» heißen, wie etwa das Verbum *mean* «meinen = (Ansicht sein»; es heißt «Absicht».

Trotz dieser Richtigstellung im Einzelnen ist das Ganze no immer unhaltbar. Die Sklaven sollen in der Laune der Fürsten (Vollmacht sehen, aus dem Blick eines Mächtigen einen Bef herauszulesen? ferner: die Absicht eines zürnenden Fürsten : verstehen — die Vollmacht zu verstehen? Das ist wieder Widersinn. Wir würden eine Verderbnis der ganzen Stelle a nehmen müssen, wenn wir sie nicht erklären könnten durch (Neigung des Shakespeare'schen Stiles zu Anakoluthen, in denen d Beginn des Satzes am Ende vergessen ist, auch da, wo ein dran turgischer Zweck, wie bei der Rede Hamlets vor dem Erschein des Geistes, nicht nachgewiesen werden kann. Als der Dichter d Infinitiv *to understand* hinschrieb, hatte er vergessen, daß der vora gehende koordinierte Infinitiv *to break* etc. von *take their humo for a warrant* abhing; er setzte als regierendes Verbum et voraus: *slaves who are apt to unterstand a law on the winking authorithy*. Daß wirklich ein Vergessen vorliegt, zeigt deutlich nochmalige Betonung der Launenhaftigkeit im letzten Verse. I richtige Konstruktion des Satzes würde also sein: *slaves that t their humours for a warrant etc.*, *that understand a law on winking of authority*, *that know the meaning of dangerous maje*

Wenn man sich den Satz nur halb klar gemacht hat, kann m unbewußt den Widersinn in der Übersetzung nachbilden; ein erkannten Unsinn muß der Übersetzer zu verbessern suchen, zun da, wo, wie hier, über den beabsichtigten Sinn der Stelle kein Zwei herrschen kann. Die folgende Fassung der beiden unmöglich Verse hebt wenigstens die Sinnlosigkeit auf:

Die in dem Blick des Mächt'gen eine Weisung
Sehen und lesen wollen die Gedanken
Der droh'nden Majestät . . . .

---

2. Heinrich VI, III, 1, 259 stehen die Verse bei Schlegel:

Doch daß mein Herz mit meiner Zunge stimmt,
Weil für verdienstlich ich die Tat erkenne.
Und meinen Herrn von seinem Feind zu retten:
Sagt nur das Wort, ich will sein Priester sein.

Das ist vollkommen sinnlos, auch wenn man weiß, daß der Sprecher, Suffolk, den Tod des Herzogs Gloster soeben angeraten hat und sich in diesen Worten offenbar zur Ausführung des Mordes bereit erklärt. Die Übersetzung ist nichtsdestoweniger wörtlich und nur an einer Stelle falsch.

Die Stelle heißt:

But that my heart accordeth with my tongue,
Seeing the deed is meritorious,
And to preserve my sovereign from his foe,
Say but the word, and I will be his priest.

Wir haben hier wieder ein Anakoluth: für den Satz mit «daß» gibt es keinen regierenden Hauptsatz — «sagt das Wort» kann es nicht sein — er ist eben ausgelassen: «Damit ihr seht, daß mein Herz mit meiner Zunge stimmt, sagt nur das Wort.» Schlegel hat noch einen zweiten Konstruktionsfehler gefunden und in seiner Übersetzung seinem besseren Sprachgefühl entgegen nachgebildet, indem er den Infinitiv *and to preserve*, dessen Subjekt (entsprechend dem *my sovereign*) ein weder in dem Satze mit *that* noch in *say* enthaltenes *I* sein muß, zusammenkoppelt mit *seeing*, d. h. einen Zwecksatz mit einem Kausalsatz, während die beiden Bestimmungen logisch und syntaktisch korrekt nur verbunden werden könnten durch ein vor dem Infinitiv eingeschaltetes zweites Partizip: *and willing* — «da ich die Tat als verdienstlich erkenne und gewillt bin, meinen Herrn vor seinem Feinde zu retten». Das aber steht nicht da. Schlegel hat den Fehler gemacht, das vorausgehende *is* bloß mit *meritorious* und nicht mit *to preserve* zu verbinden, offenbar irre geführt von dem Komma vor *and*, das sinnlos ist. Der Satz heißt: «da ich einsehe, daß die Tat — *is meritorious and is to* (soll) *preserve* etc. — verdienstlich und dazu bestimmt ist, meinen Herrn zu retten.» So bleibt nur der anakoluthische Satz mit *that* übrig, und dieser einfache Sprachfehler muß ausgemerzt werden:

Doch ist mein Herz mit meiner Zunge eins,
Weil als verdienstlich es die Tat erkennt,
Die meinen Herrn von seinem Feinde rettet.
Ein Wort sagt, und ich will sein Priester sein.

Ein ähnliches, nur leichteres Anakoluth, das ebenfalls von Schlegel wiedergegeben wird, ist in Was ihr wollt (V, 1, 258). Die als Page verkleidete Viola sagt zu ihrem wiedergefundenen Bruder Sebastian:

Do not embrace me till each circumstance
Of place, time, fortune, do cohere and jump
That I am Viola.

Es gibt kein transitives Verbum *jump*, von dem ein Satz mit *that* abhängen könnte; und *jump* muß dem Kontext nach hier intransitiv sein:

bis jeder Umstand übereinstimmt [mit den andern] und zutrifft. Daß ich Viola bin.

Ein heute unmöglicher Stil, der von Schlegel (etc.) nicht hätte nachgeahmt werden sollen

bis jeder Umstand . . . . . sich fügt und trifft,
Daß ich Viola bin.

Der Satz mit *that* hängt von einem Verbum des Sagens ab, das aus dem *cohere and jump* zu entnehmen, aber unausgesprochen geblieben ist. Wir müssen es aussprechen:

bis jeder Umstand . . . . . zutrifft und zeigt,
Daß ich Viola bin.

Im Sommernachtstraum (IV, 1, 174) sagt Demetrius:

And all the faith and virtue of my heart,
The object and the pleasure of mine eye
Is only Helena.

Schlegel:

Der Gegenstand, die Wonne meiner Augen,
Und alle Treu' und Tugend meiner Brust
Ist Helena allein.

Shakespeare hat hier das Prädikat zu dem Subjekt des ersten Verses im Original ausgelassen; zu «die ganze Treue und Empfindungskraft meines Herzens» kann man natürlich nicht ergänzen «ist Helena» wie zu «der Gegenstand und die Wonne meiner Augen». Dieser Fehler Shakespeares, offenbar nur auf flüchtiger Mache beruhend, ist von dem Übersetzer zu verbessern:

Der Zielpunkt und die Wonne meiner Augen
Ist Helena allein, und ihr gehört
Des Herzens ganze Treu' und Liebeskraft.

Dagegen ist das Anakoluth im Cäsar (II, 1, 114) durch die Lebhaftigkeit der Rede des Brutus, mit welcher er eine eidliche Verpflichtung zur Verschwiegenheit von sich weist, motiviert:

No, not an oath: if not the face of men,
The sufferance of our souls, the time's abuse —
(uns die erforderliche Sicherheit gibt — ist ausgelassen)
If these be motives weak break off betimes.
(nur auf die letzten beiden Punkte bezogen).

Es ist daher mit Recht von Schlegel, Tschischwitz und Gildemeister beibehalten worden.

Auch der tiefe Schmerz um Portias Verlust äußert sich bei Brutus naturgemäß nicht in strenggebauten Perioden (IV, 3. 152):

die Trennung nicht ertragend[1]),
Und Gram, daß mit Octavius Marc Anton
So mächtig worden . . . . .
das brachte sie von Sinnen.

Auch in «Was ihr wollt» (III, 5, 393), wo Antonio über die Treulosigkeit seines geliebten Sebastian (für welchen er Viola hält) außer sich gerät, muß der konstruktionslose Satz bleiben:

der Jüngling da,
Halb riß ich aus des Todes Rachen ihn,
Pflegt' ihn mit solcher Heiligkeit der Liebe,
Und seinem Bild, das hocherhabnen Wert,
Glaubt' ich, verhieße, huldigt' ich mit Andacht.

Selbstverständlich auch in der 3. Szene des 4. Aktes von «Romeo», wo die lange anakoluthische Periode am Schlusse von Julias Monolog echt dramatisch das Grauen des Kindes vor den möglichen Wirkungen des Betäubungstrunkes ausdrückt.

Metrik.

Eine deutsche Übersetzung Shakespeares muß die Prosodie seines Blankverses nachahmen, natürlich nicht pedantisch, in jedem Falle,

---

[1]) Schlegel (etc.): erduldend!

wo er vom Schema des Quinars abweicht — das dürfte der Endungsreichtum unserer Sprache oft genug verhindern; die Hauptsache ist, daß wir die Freiheiten, die Shakespeare sich in seiner Rhythmik gestattet, nicht von uns weisen, weil wir in unsern Dramen an eine regulärere Behandlung des Jambus gewöhnt sind. Mit den Engländern ist unserm musikalischen Gefühl jedenfalls gemeinsam der Widerwillen vor einem ewig wiederholten monotonen Gleichklang, wenn er auch in unserer Sprache eher zu erreichen ist als in der englischen; auch bei uns erscheint nur in einer verhältnismäßig geringen Anzahl von dramatischen Quinaren das Versschema streng durchgesetzt. Unsere dramatischen Dichter sollten daher die gewaltige Rhythmik der späteren Dramen Shakespeares, des Lear, Macbeth, die sich annähernd nur in Kleist wiederfindet, bewußt nachahmen.

1. Überzählige Silbe vor der Cäsur.

Eine von den Shakespeare'schen Freiheiten ist die überzählige unbetonte Silbe vor der Cäsur; Schlegel hat sie nicht immer vermeiden können, aber er sucht sie zu vermeiden: z. B. in dem Verse (Mids. II, 1 98):

Und Krähen prassen in der siechen Herde.

Murrain flock (oder *murrion flock*) ist eine mit der Viehseuche behaftete Herde: also setzen wir ruhig für das unklare «siech» das richtige Wort ein:

Und Krähen prassen || von der verseuchten Herde.

Julius Cäsar II, 1, 326.

Schlegel:

Ja, Herr darüber (Unmögliches) werden. Was zu tun?

Die Auslassung des «ist» erscheint pedantisch, weil es sich nur darum handelt, eine überzählige Silbe vor der Cäsur zu vermeiden.

III, 1, 19.

Cassius:

Sei schleunig, Casca, daß man nicht zuvorkommt.

Der Sprachfehler, «zuvorkommen» ohne Objekt zu brauchen, ist nur veranlaßt durch den Widerwillen gegen die überzählige Silbe vor der Cäsur. Es muß «uns» hinter «man» eingeschoben werden.

III, 3, 147.

Brutus:

No man bears sorrow better: Portia is dead.

Schlegel (etc.):

Kein Mensch trägt Leiden besser: Portia starb.

Es ist mir unbegreiflich, wo Schlegels dichterisches Feingefühl war, als er die zwei Worte, in welche Brutus die ganze Last seines Grames legt, so traurig abschwächen konnte. Es kann nicht anders heißen, als — gerade mit Benutzung der sprechenden rhythmischen Unregelmäßigkeit, der überzähligen Silbe und des folgenden Trochäus —:

Kein Mensch trägt Kummer besser: Portia ist tot.
(Gildemeister.)

Was ihr wollt I, 5, 295. (Viola zu Olivia):

Ihr solltet mir
Nicht Ruh' genießen zwischen Erd' und Himmel,
Bevor Ihr Euch erbarmt. *(But you should pity me.)*

«Bevor» ist grammatisch jedenfalls korrekt; trotzdem würde man nach heutigem Sprachgebrauche «bis» erwarten. «Erbarmt» dagegen ist ein grammatischer Fehler, begangen nur zur Vermeidung der überzähligen Silbe; in diesem Satz, der eine unwirkliche Annahme enthält, muß der Konjunktiv des Imperfekt stehen:

Bis Ihr Euch mein erbarmtet. (Gildemeister.)

Oliva. Wer weiß, wie weit
Ihr's bringen könntet.

2. Trochäen.

Bekanntlich wirft Shakespeare — zumal in späteren Dramen — öfters mitten in den Jambenfluß hinein einen Trochäus, um den Widerstreit der Empfindungen zu kennzeichnen, etwas Auffallendes Unerhörtes darzustellen oder einfach um ein einzelnes Wort sehr stark zu betonen. Ich halte es für einen Fehler sämtlicher deutscher Shakespeare-Übersetzungen, daß sie meist nicht versuchen, diese rhythmische Eigentümlichkeit des Originals wiederzugeben; für einen Fehler schon darum, weil wir bestrebt sein sollten, den modernen viel zu glatten, eintönigen Dramenvers mit der Gefühlskraft Shakespeares zu befruchten, wie das neuerdings mit entschiedenem Erfolge der Engländer Stephen Phillips in seinem großartigen Herod, getan hat.

In Julius Cäsar (I, 2, 80) heißt es bei Schlegel (Brutus):

Was heißt dies Jauchzen? Wie ich fürchte, wählt
Das Volk zum König Cäsar.

Die erregte Frage wird besser dargestellt durch einen Trochäus im letzten Verse:

Das Volk Cäsar zum König.

Sogleich darauf (85) richtig dem Original nachgeahmt:

Set honour in one eye, and death i' th' other.
Stellt Ehre vor ein Auge, Tod vors andre.

I, 2, 95.

Cassius:

but for my single self
I had as lief not be as live to be (In awe etc.)

Schlegel:

Wär' es so lieb, nicht da sein, wie zu leben . . .

Nein:

Wär' es so lieb, nicht zu sein als zu leben . . .

Außerdem ist das «zu» vor «sein» grammatisch ebenso unerläßlich wie vor «leben».

II, 1, 117.

Brutus sagt:

wenn wir unter diesen Umständen einander ohne Eid nicht trauen wollen, dann gebt nur das ganze Unternehmen auf.

And every man hence || to his idle bed

Schlegel (Schmidt, Tschischwitz und Gildemeister ähnlich):

Und jeder fort zu seinem trägen Bett!

Dieser Trochäus markiert den plötzlichen Abbruch der Verschwörung vortrefflich, er muß beibehalten werden.

Und jeder Mann fort || in sein träges Bett.

III, 1, 222.

Die Verschworenen sollen Antonius die Frage beantworten:

Why and wherein Caesar was dangerous.

Schlegel (etc.):

Wie und warum gefährlich Cäsar war.

Dieser wirklich schlechte Vers hat seinen alleinigen Ursprung in dem Bestreben, die Trochäen zu vermeiden, auch solche, die im Hinblick auf den richtigen Satzton geradezu notwendig sind, wie hier.

Wie und warum Cäsar gefährlich war. —

Dieser maßvollvolle, verständige, nobelgesinnte Mann!

Romeo und Julia II, 1. 26. Als Mercutio von dem seltsamen und für Romeo höchst ärgerlichen Geiste spricht, den er im Kreise Rosalindens beschwören könnte, heißt es:

letting it there stand
Till she had laid it, and conjur'd it down.

Daß Mercutio in dieser obszönen Rede auf den witzigen Ausdruck *conjure down* besonderes Gewicht legen möchte, damit die Gründlinge ihn auch verstehen, liegt nahe. Daher der Trochäus[1]) nach zwei unbetonten Silben (⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –). Schlegel vermeidet ihn, obgleich er ihn leicht wiedergeben könnte:

bis sie den Trotz
Gezähmt, und nieder ihn beschworen hätte.

Das «ihn» muß vor «nieder» gestellt werden, um den glatten, gleichgültigen Jambenfluß zu stören.

---

[1]) Im Sh.-Lex. finde ich, wie öfters, die unmotivierte Spezialaussprache *conjúre* für diese und drei andere Stellen, während Shakespeare sonst immer und massenhaft *cónjure* ausspricht und das auch in diesen Worten Mercutios viermal tut. In solchem Falle sollte Schmidt in seinem Glauben an die metrische Gesinnungstüchtigkeit Shakespeares doch irre geworden sein. Die Ansicht, daß dem Rhythmus zuliebe die Worte verschieden betont werden konnten, an Stelle der richtigen, daß der feststehende Wortton den jedes Wechsels fähigen Rhythmus bestimmt, ist als unerhört zu bezeichnen. Man denke sich nur, es wollte jemand ernsthaft behaupten, Kleist hätte das Wort «lòben» viermal «lobén» ausgesprochen — in dem törichten Bestreben, von den massenhaften Trochäen dieses Dichters vier auszumerzen!

Bemerkungen zum Text von Shakespeare und Marlowe.

Von

W. Bang.

Bemerkungen zu Shakespeare.

I. Zum Hamlet.

Dowden meint in der Einleitung zu seiner schönen Ausgabe (London, Methuen, 1899, p. XXI): the season of the year is perhaps March; the nights are bitter cold. Er hat jedoch übersehen, daß in I, 5, 89—90 der Geist sagt:

> The glow-worm shows the matin to be near,
> And 'gins to pale his uneffectual fire!

Glühwürmer pflegen weder in Dänemark noch in England im März umherzufliegen, während in beiden Ländern eine Juni- oder Juli-Nacht, besonders auf hochgelegener Bastei, bitter kalt sein kann. Vergl. z. B. Beaumont und Fletcher, The Faithful Shepherdess, IV, 4: the wind blows cold, während es in der 2. Sz. heißt: guided by the glow-worm's light. Das Stück spielt im Sommer oder Frühherbst.

Übrigens stammt das bitter cold von Q 2 und F 1 wohl aus dem Kyd'schen Hamlet; cf. den Bestr. Brudermord I, 1. init.; ich beziehe auch Nashs if you intreate him faire in a frostie morning (Greenes Menaphon, ed. Arber, p. 9) auf diese Stelle.

I, 1, 107: romage in the land. Dowden hat die Note: romage] rummage, originally a nautical term for the stowage of a cargo (Skeat). Was sich die Erklärer bei dieser allgemein angenommenen Erklärung denken, ist mir nicht bekannt. Nach v. 75 werden Schiffe erst erbaut oder wenigstens seetüchtig gemacht; von «umstauen»

kann also nicht die Rede sein, abgesehen davon, daß ausdrücklich in the land folgt. Will man dagegen romage als auf Landverhältnisse «übertragen» auffassen, so gibt es erst recht keinen Sinn, da dort alles beim alten bleiben konnte.

Außer in der überall zitierten Stelle aus Hackluyt habe ich romage, roomage noch dreimal bei Jan Huyghen van Linschoten (? 1594; cf. Arber, Engl. Garner, III) gefunden und zwar:

1. (l. c. p. 323): This ship, called the Arreliquias, beginning in this manner to sail, among other *romage* that stood on the hatches, there were certain hens' cages etc.

Arber fügt zu *romage* hinzu [lumber], womit er den Sinn an dieser Stelle zwar trifft, doch ist die genaue Übersetzung nur «Ladung», wie aus

2. (l. c. p. 419) hervorgeht: For this cause, they never pass Natal without great fear; having a good watch and great foresight. All their ropes being stiff, and well looked unto. The pieces drawn in; *all chests, pots, fats, and other roomage, that are not stowed under hatches,* being thrown overboard into the sea etc. Damit vergl. p. 421: Yet we had enough to do, for we were compelled to throw our great boat overboard; with *all chests, pots, and vessels that stood upon the hatches, with other wares,* such as came first to hand; woraus sich im allgemeinen die Gleichung: *roomage* = *wares* «Ladung» ergibt.

Die Bedeutung «Schiffsraum, Raum, room, hold» hat das Wort in dem

3. Beispiel (l. c. p. 410): For the voyage homeward, the King giveth nothing to each of the soldiers and passengers, but a free passage for himself and a chest of four spans high and broad etc. . . . For that chest, they pay neither freight nor custom. They have likewise a chest in the *roomage* [Arber: = hold] free of freight, for which they pay custom etc.

Diese Bedeutung ist meiner Ansicht nach die erste: *roomage* «Raum, Ladungsraum etc.» steht neben *room*, wie etwa *cellarage* bei Shakespeare neben *cellar* steht. Daraus entwickelte sich die Bedeutung «Ladung», als Verb «verladen, richtig verladen, verstauen» — es ist daher natürlich, daß es in der Stelle bei Trench heißt: and that the masters of the ship do look well to the *romaging*; ebenso selbstverständlich ist es aber auch, daß, wenn Shakespeare an der uns hier beschäftigenden Stelle jenen Ausdruck hätte gebrauchen

wollen, er post-haste and *roomaging* hätte sagen müssen! Und scheint ausschlaggebend.

Eine Inkonsequenz ist es jedenfalls, wenn es jetzt fast übei heißt romage = rummage! Wenn man romage wirklich für ru mage hält, warum setzt man es denn nicht in den Text, währe man doch sonst durchgängig die moderne Orthographie gibt? Wal scheinlich, weil post-haste and rummage doch ein bischen gar sonderbar aussieht und der Leser sich gleich fragen könnte: «wona hat man das Land durchstöbert?» Vergl. John Gay, Fables, X:

> As one of these (elephants), in days of yore,
> Rummag'd a shop of learning o'er etc.

Die nach dem Vorstehenden ziemlich verfehlte Note zu d Stelle bei Clarke-Wright (Clarendon, p. 125) enthält auf der andere Seite das m. A. n. allein Richtige in den Worten «possibly Shak speare had also *roam* in his mind, when he added the word to pos haste». Ich glaube in der Tat, daß Shakespeare *roamage* [1]) beabsichti hat: «daher diese Eile, daher dieses Hin und Her, dieses geschäftig Leben im Land». Vergl. 2 H 4, V, 3, 21:

> And lusty lads roam here and there,

und z. B. Gay, l. c. XLVIII:

> The hog, by chance, one morning roam'd
> Where with new ale the vessels foam'd etc.

Zur Orthographie vergl. Dekkers Old Fortunatus, Works, I, p. 10

> Whilst our life in pleasures circle romes.

Wie ein besonnener Kritiker dieses *roam* in I, 3, 109 geg das Collier'sche *run* vertauschen kann, ist mir unbegreiflich. D *roam* sonst nicht transitiv von Shakespeare gebraucht wird, ist do kein Grund, denn sonst könnten wir anfangen, alle ἀπ. λεγ. u. s. einfach zu verwerfen; cf. Milton, P. R. I, 502: And now wild bea came forth *the woods to roam*.

---

[1]) Offenbar gebildet in Anlehnung an voyage und passage; man bedenke, Shakespeare to roam einmal geradezu für «reisen etc.» gebraucht:

1 H 6, III, 1, 51—52:

> *Win.* Rome shall remedy this.
> *War.* Roam thither, then etc. (Wortspiel mit Rome).

Übrigens liest hier die erste Folio:

Or not to crack the winde of the poore Phrase,
Roaming it thus, you'l tender me a foole

und nur Q 2 liest: Or (not . . . . thus) etc.

Man kann you'll tender me a fool erklären, wie man will — Dowden recht ansprechend: *fool* = *baby* unter Vergleichung von Rom. & Jul. I, 3, 31 und 48[1]) — auf jeden Fall gibt Polonius dem Verbum hier eine Bedeutung, in der er es bis jetzt noch nicht gebraucht hatte und tut damit gerade das, was er nach der Lesart der Quarto nicht tun wollte (not to crack etc.).

Eine alte Ausgabe (London, Printed for T. Johnson. MDCCXX) liest:

Or not, to crack the wind of the poor phrase,
Roaming it thus etc.,

was offenbar das Richtige ist: «Nimm Dich in acht, oder (wenn Du es) nicht (tust), wirst Du, um to tender in allen Bedeutungen zu gebrauchen, mir bald ein Kind praesentieren» (oder: «mich in den Augen der Leute zum Narren machen, da ich meine Tochter nicht besser bewachte»; der tatsächliche Sinn ist bei beiden Erklärungen derselbe).

In I, 3, 21 liest Dowden safety; obwohl ich dieser Lesart nicht folgen kann, mache ich in Hinsicht auf Elzes Anmerkung pp. 127—28 auf Spensers Virgils Gnat (Globe ed. p. 508 a unten) aufmerksam:

And left mine owne his safetie to tender,

wo safety auch dreisilbig ist; ferner FQ. II. 10, 6:

For safety that same his sea-marke made;

doch hat Spenser hier später *For safeties sake* gelesen, woraus hervorzugehen scheint, daß er selbst die zweisilbige Aussprache vorzog.

Dreisilbig ist das Wort auch zu lesen in Webster, Duchess of Malfi, III, 5 (ed. Dyce, p. 83):

Your brothers mean you safety and pity

und in Sucklings Goblins, ed. Hazlitt, II, p. 42:

Almost for certainty of safety.

---

[1]) cf. Ben Jonson, The Magnetic Lady V, 6: Changed the poor innocent infants in their cradles; aber besonders Patient Grissil ed. Hübsch ll. 1413, 1500, 1505, 1751; 1054 und 1694.

I, 3, 74. Ein Herausgeber, der nicht ausschließlich Sch
verfolgt, sollte den in den drei ältesten Ausgaben übereins
überlieferten Alexandriner are of a most select and gener
in that nicht ändern. Die Bedeutung, die durch das ganze 1
des Textes für *chief* gefordert wird, ist etwa «Geschmack»;
es uns bis jetzt nicht möglich ist, *chief* in dieser Bedeutun
weitig zu belegen, so ist das unsere Schuld, berechtigt uns al
mit dem Shakespeare'schen Text allerhand tours de force zu
.... wobei es sich meistens noch recht kläglich herausstell
mit unserer Kraft nicht so besonders weit her ist. So ist d
Dowdens Vermutung in der Anmerkung (mehr soll es nic
«Or[2]) of a most select (rank), are generous chief in that» (
Übereinstimmung von F 1 und Q 1 verurteilt, ganz abgesehe
daß most select nicht unter best rank rangieren könnte.
gibt auch chief in der Bedeutung des von Dowden na
N. E. Dict. zitierten Auszuges aus Horman (he wanne th
at every game = er nahm den ersten Platz ein, wurde er
keinen rechten Sinn.

Es ist anzuerkennen, wie sehr Dowden sich bemüht
der lieblichen Stelle I, 4, 36—38 (nur in Q 2) einen Sinn
zubekommen, ohne dem Text Gewalt anzutun: er faßt dot
als Verbum; of a doubt = out of doubt, out of a mere
his own = to its own substance, also: «out of a mere
suspicion the dram of evil degrades in reputation all th
substance to its own», (to = as far as, bis auf). Von de
Erklärung gefällt mir nur *to his own* nicht; man hat auch h
seit langer Zeit dadurch den Text verballhornt, daß man, g
erste Ausgabe, in v. 33 *his* vertues els in *their* virtues else
hat; denn in der Tat liegt ein Konstruktionswechsel vor, wie in

> Do not as some ungracious *pastors* do,
> Show me the steep and thorny way to heaven;
> Whilst, like a puff'd and reckless libertine,
> *Himself* the primrose path of dalliance treads,
> And recks not *his* own rede —.

Ebenso bezieht sich *his* virtues und to *his* own hier
men in vv. 30 und 23; oder *his* kann sich direkt auf

[1]) Hat Shakespeare etwa eine Anlehnung an achieve, achievemen
endung» beabsichtigt oder etwa an die seltene Bedeutung des lat. caput
satz» gedacht??

[2]) Dieses *or* ist nur Druckfehler für *ar* = *are*, wie oft in Elisab.

beziehen: «das Fünkchen Übel schändet das ganze von Natur vornehme Wesen, den ganzen Mann, bis in seine Angehörigen, bis auf seine Familie». Zum richtigen Verständnis muß man sich an vv. 8 ff. erinnern. Hamlet will sagen: «Unser König und sein Hof feiern ein wüstes Trinkgelage; so kommt's, daß die Dänen *als Nation* im ganzen Ausland als böse Säufer verschrieen sind . . . geradeso kann es vorkommen, daß einem einzelnen Manne ein kleiner Makel anhaftet, unter dem er und mit ihm seine *ganze Familie* zu leiden hat». Ich kann leider nicht sagen, ob diese Stelle allgemein so aufgefaßt wird; doch ist es meiner Ansicht nach sicher, daß Hamlet besonders den *König* und seinen *Hof* als dem Laster des Trunkes ergeben darstellen will, und daß er in diesen allerdings sehr wüsten Gelagen (cf. I, 2, 125 ff.) den *Hauptgrund* sieht, warum die Dänen im Ausland als Trinker bekannt sind. So antwortet er Horatio (einem Dänen, cf. I, 1, 15, 69; 2, 186, gegen 1, 60 ff.)[1] auf dessen Frage '*Is it a custom*' (d. h. die ganze Art und Weise, wie der König seine lärmenden Gelage feiert): «Ja es ist eine Sitte . . . . oder vielmehr eine Unsitte, und ihr verdanken wir's, daß wir überall als Säufer bekannt sind». Sehr bedeutsam sagt denn auch Hamlet dem Dänen Horatio in I, 2, 174—5: But what is your affair in *Elsinor?* We'll teach you *to drink deep* ere you depart![2]) In I, 4, 14 bezieht sich also *here* speziell auf den Hof — und nicht etwa auf Dänemark.

Wie also hier ein Gegensatz zwischen dem König und seinem Volke[3]) konstatiert wird, so im folgenden ein solcher zwischen einem Vater und seiner Familie. Sollten sich diese Ausführungen als stichhaltig erweisen, so würde meines Erachtens die Rede der Q 2 viel von ihrer bisherigen Rätselhaftigkeit verlieren.

Daß wir in II, 2, 174 *fishmonger* = Kuppler etc. aufzufassen haben, scheint mir ganz sicher, denn nur so versteht sich Polonius' *Honest, my Lord?* Ein ganz sicheres Beispiel für diesen Gebrauch des Wortes und zugleich wohl den Schlüssel zu demselben haben wir in The Witch of Edmonton III, 1 (Ford ed. Coleridge p. 195 b), wo Cuddy zu dem als Hund auftretenden Teufel sagt: You shall not starve, ningle Tom, believe that: if you love fish, I 'll help you

---

[1]) Nach I, 1, 60 ff. muß Horatio den König mindestens zweimal gesehen haben, oder ist 2, 186 I saw him once ein Beweis gegen die auch von Dowden angenommene Lesart sledded Polacks?!

[2]) Während Horatio, als Däne, nach der seitherigen Erklärung das Trinken doch schon verstanden haben müßte!

[3]) cf. den Auszug bei Heussi, p. 157—58: on y chante tous les jours *le roi boit*.

to *maids* and *soles;* I'm acquainted with a *fishmonger*, worauf Dog antwortet: Maids and soles? Oh, sweet bits! banqueting stuff, those.

Wenn Dowden in II, 2, 182 *a good kissing carrion* liest, so stimme ich ihm selbstredend zu; doch glaube ich nicht, daß good und kissing durch einen Bindestrich zu vereinigen sind (might be hyphened). Wenn man denn schon einmal einen Bindestrich gebrauchen will, so setze man ihn so: *kissing-carrion;* vergl. z. B. *spending-money* in Massingers City Madam I, 1 (*wearing-apparel* in den Lex. etc. etc.), also etwa wörtlich: Küß-Aas, Aas zum Küssen. Hamlet will meines Erachtens damit nur auf die in jener Zeit weit verbreitete ekelhafte Sitte hinweisen, Schoßhündchen zu küssen; vergl. was darüber Caius-Fleming, Of English Dogs, London, 1576, sagt: These dogs (der Spaniel gentle or Comforter, also called a chamber companion, a pleasant playfellow, a pretty worm, generally called canis delicatus) are little, pretty, proper, and fine; and sought for to satisfy the delicateness of dainty dames, and wanton women's wills, instruments of folly for them to play and dally withal . . . . . . to content their corrupted concupiscences with vain desport . . . . . to succour with sleep in bed, and nourish with meat at board, to lay in their laps, *and lick their lips as they ride in their waggons* . . . . etc. etc. (Arber, E. G. III, 247—48).[1]) Ich möchte den ganzen Satz parenthetisch auffassen: «Denn wenn die Sonne schon Würmer in einem *toten* Hunde ausbrütet — und das müßte ein famoses Küß-Aas sein —». Damit springt er dann, ohne scheinbar seinen beabsichtigten Satz zu vollenden, zur Tochter über. [Die Erklärung «welcher (für die Sonne) ein gutes Aas zum Küssen (Bescheinen) ist» ist mir nicht recht verständlich, da sich ein toter Hund vor der Sonne nicht anders verhält, als irgend ein anderes Aas! Cf. auch IV, 3, 24.] Doch leitet die Frage «have you a daughter? nur das Subjekt des Hauptsatzes ein: «so laßt Eure Tochter nicht in die Sonne!» . . . — wo sie einem Manne begegnen könnte, der keineswegs das Beiwort honest verdient, und ein solcher bin ich ja wohl in Eurer Meinung (cf. III, 1, 122—23: why wouldst thou be a *breeder* of sinners? In diesem Zusammenhang wird man es am besten verstehen, daß ich fishmonger = Kuppler als beißenden Hohn auffasse. Polonius hat wahrscheinlich fishmonger auch richtig als Kuppler erfaßt (cf. sei

[1]) cf. besonders Witch of Edmonton, V, 1: *or if you could translate yourself into a lady's* ***arming puppy****, there you might lick sweet lips* etc.! Marston I, 334 hat: *Why, man, I saw my dog even kiss thy Celia's lips.*

honest), den Hohn aber nicht herausgefühlt; daher sagt er: «jetzt geigt er wieder auf dem Thema Ophelia herum, während er mich doch vorher für einen fishmonger erklärt hat; das widerspricht sich doch, da ich ihr jeden Umgang mit ihm verboten habe!»

In IV, 2, 33—34 liest Dowden: Hide fox, and all after und erklärt 'The old fox, Polonius, is hidden; come let us all follow the sport and hunt him out'. Ich möchte lesen: *Hide, fox, and all after.*[1]) Das kann sich dann entweder auf Polonius (oder, besser gesagt, seinen Leichnam) beziehen, oder aber auf Hamlet: «versteck' Dich, Fuchs»; die grammatische Erklärung von *and all after* ist im ersten Falle: let us all after; im zweiten Falle stände *all after* = lauft mir alle nach, sucht mich zu fangen, zu verstehn.[2]) Ich muß sagen, daß mir diese zweite Erklärung mehr Beziehung auf Hamlet und seine Verstellung zu haben scheint, z. B. gleich in IV, 3, 32 bis 33. In Appendix III macht Craig Dowden auf Pegge, Alphabet of Kenticisms, 1735 aufmerksam, wo *hide fox* als *hide and seek, a child's play* definiert wird. Sachlich vergl. die im 36. Bd. des Shakesp.-Jahrbuch von Brandl herausgegebene 'Commedie called The longer thou liuest, the more foole thou art', wo der Held Moros v. 145 bis 46 sagt:

Also, when we play and hunt the fox.
I outrun all the boyes in the schoole.

Brandl glaubt, daß das Stück um 1559—60 entstanden ist. — Auf die ähnliche Stelle *Tush no; run after, catch me if you can* in Kyds Span. Trag. III, 13, 130 ist m. W. noch nicht hingewiesen worden.

II. Zum King Lear.

I, 1, 62: so much.

Vergl. den Gebrauch von «so» bei Greene, Friar Bacon, IX, (Dyce, p. 169):

I lik'd thee 'fore I saw thee; now I love,
And so as in so short a time I may;
Yet so as time shall never break that '*so*'.

I, 1, 146: though the *fork* invade.

---

[1]) Die Fol. läßt vor Anreden sehr häufig das Komma weg.
[2]) Vor hide wohl: [aside]?

Die richtige Erklärung findet sich bei Wright, Clarend. Pre Ser. p. 114; vergl. Beaumont und Fletcher, The Knight of the burnir Pestle, V. 3 (Merm. Ser. I, p. 469), wo *forked head* (doppelsinnig) und *forked arrow* gebraucht wird, wie schon im Tamburlaine, v. 199 Sharpe, *forked arrowes* light vpon thy horse.

Eine mit «Widerhaken versehene Pfeilspitze» (so Schmidt in seine Ausgabe) dagegen, oder vielmehr den Pfeil selbst, nennt Congrev *bearded arrow*. Vergl. Old Bachelor, III, 4: 'Tis *a bearded arro* and will more easily be thrust forward than drawn back.

I, 1, 281: *at* Fortunes almes; die vorgeschlagene Änderung i *as* wird richtig sein; vergl. Suckling, The Goblins, V, (vol. II, p. 68

Brother . . . . . .
I here receive you *as* the bounty of
The Gods.

I, 2, 20: Edmond the base
Shall *to the legitimate* . . . . . .; I grow, I prosper!
Now, Gods, stand up for bastards!

Die in die besten Ausgaben aufgenommene «Verbesserung» v *to* in *top* sollte endlich einmal verschwinden, da sie die schöne Ste verlieren läßt und jeder Kritik Hohn spricht. Q 1 liest: *too legitimate*; F 1 dagegen *to' th' Legitimate*, wozu II, 1, 50: T Child was bound to' th' Father (Q 1: to the father) zu vergleichen i

Neben Lummert, *Orthogr. der ersten Folioausg. etc.* p. 63, ver aus Lear

it'h (Q_1) für i' th' (F_1) I, 1, 312; 4, 175; 4, 209
oth'e (Q_1) für of the I, 4, 125
by' th' (F_1) für by the (Q_1) ibid.
at'h backe or'e (Q_1) für on thy backe o're (F_1) I, 4, 177.
id'e (Q_1), Il'd (F_1) = I'ld I, 5, 45.
Zur Schreibung too = to cf. Lummert, p. 22 und Lear I, 1, 11
too't (F_1) für to it der Q_1.

Meiner Ansicht nach ist etwa zu ergänzen: *shall to the le timate no more be inferior*; *be equal* oder auch *superior* (cf. I, 2, 1 I, 3, 199). Er unterbricht sich dann, weil er seinen Vater komm hört; in den Ausruf *I prosper* bricht er aus, weil er den Schritt d Vaters *erkennt*. Das Kommen des Vaters aber betrachtet er als e

[1]) Cf. Jonson, Every Man out of his Hum. IV, 4.

Glück, da er ihm auf anständige Manier den Brief einzuhändigen wünscht, wozu sich jetzt Gelegenheit bietet: « dabei, Ihr Götter, steht mir bei!»[1])

I, 4, 212: thou art an *O* without a figure.

Mein Hörer Borms macht mich darauf aufmerksam, daß auch im Ndl. die Ziffer 0 oft wie der Buchstabe o ausgesprochen wird: 'bij de gedenkteekens van zoovele andere o's (= Nullitäten)'; 'hij is eene o = eine Null.'

Aus dem Ne. verweise ich noch auf Middleton und Dekker, The Roaring Girle (Dekker, Works, III, p. 178):

How shall I raise this money? thirty pound?
Tis thirty sure, a 3 before an o.

Auf die geistigen Fähigkeiten übertragen kommt *o* noch vor in The Virgin Martir (Works, IV, p. 53): Thou art a meer I-am-an-o, I am-an-as (ed. Old Dram. p. 15). Dazu vergl. Heywoods The Wise-Woman of Hogsdon, IV, 1 (ed. Merm. Ser.)

Sir Bon. . . . . . I am a no
Sen. Bene, bene
Sir Bon. I am an as.

Natürlich ist a no = an o; zu *as* vergl. Mids. N. Dream, V, 1, 311 ff.; Com. of Errors III, 1, 46—47.

I, 4, 281: More *hideous*, when thou showest thee in a child, Than *the sea-monster*. Ingratitude . . .

Vergl. Ben Jonson, Cynthias Revels, IV, 1 (ed. Gifford, Lond. Moxon, 1838, p. 84):

Philautia: Ay, and he has a very *imperfect face.*
Phantaste: Like a *sea-monster,* that were to ravish Andromeda from the rock.

Die direkte oder indirekte Quelle von Shakespeares sea-monster (beachte den bestimmten Artikel) scheinen demnach Ovids Metam. Buch IV zu sein. Daß es eine klassische Reminiszenz ist, geht wohl auch aus Marlowes Edw. II (Dyce, p. 195) hervor:

'Tis not the hugest *monster of the sea,*
Nor *foulest harpy,* that shall *swallow* him.

Eine ganze Anzahl von Seeungeheuern führt Spenser, F. Q. II, 12, 22ff. auf.

---

[1]) *stand up for*; cf. Dryden, Amphitryon, II, 2: These are a very hopeful sort of Patriots, to *stand up* . . . . . *for* liberty.

Bemerkungen zu Marlowes Faustus.[1])

I. Zum Prolog.

Ausgehend von v. 6 *our Muse to vaunt his heavenly ver* möchte ich zunächst einmal Marlowes Autorschaft dieser Zeile ur damit des ganzen Prologs in Zweifel ziehen. Denn bei allem Respe vor Marlowes himmelstürmendem Übermut, kann ich doch nicht rec glauben, daß er die Unverschämtheit besessen haben sollte, seir eignen Verse als *heavenly* zu bezeichnen; *heavenly* gebraucht Nash von Vergil, Meres von Homer.[3]) Andere haben das offenbar auc schon gefühlt und *heavenly* dadurch erklären wollen, daß gleic darauf *Muse* folgt. Doch war dieses Wort ganz allgemein = *po* und wurde mit ganz trivialen Ausdrücken verbunden;[4]) jedenfal haben diejenigen, die *his* in *her* «verbesserten», nur ihre bodenlo Unkenntnis des Elisabethanischen Sprachgebrauches bewiesen.

Z. 2: *mate*; ich übersetze «auf der Seite stehn von», da ic dem Schreiber eine derartige Unkenntnis der Geschichte, wie s *to mate = to confound* bedingen würde, nicht zutrauen kann. Verg die Vollform *amate* bei Spenser, F. Q. II, 9. 34:

And in the midst thereof vpon the floure,
A louely beuy of faire Ladies sate,
Courted of many a iolly Paramoure,
The which them did in modest wise amate

---

[1]) Zum größten Teil veranlaßt durch Logemans schöne Faustus-Notes, zu Teil durch die 4. Aufl. von Wards Ausgabe.

[2]) Greenes Menaphon, ed. Arber, p. 13.

[3]) Palladis Tamia, Engl. Garner II, p. 96.

[4]) Vergl. z. B. die Canzonen-Sammlung Zepheria (London, 1594; Engl. Ga V, p. 67), in der es heißt:

Beauty! peculiar Parent of Conceit!
Prosperous Midwife to a travelling Muse!

Marlowe selbst hat das Wort in seiner Übersetzung von Lucans Phars gebraucht (Dyce, p. 372):

Thy power inspires the Muse that sings this war.

Lucan, l. c. lb. I, 66: *Tu satis ad dandas Romana in carmina vires.* Sachl ist der ne. Gebrauch von *wit* zu vergleichen und *judgment* in Hazl.-Dods., X p. 389: *you may lay out your affection to purchase some dear wit or judgm of the city, and repent at leisure a good bargain in this fool.*

Das negative *unmated* = «ohne Genossen, allein» liegt in Fords 'Tis pity she's a whore V, 1 vor:

> *Here like a turtle, (mew'd up in a cage)*
> *Unmated, I converse with air and walls.*

Z. 6: *vaunt;* nur so kann ich lesen = «rühmend vorführen, vorführen». Vergl. ganz besonders Nash, l. c. p. 16: *One thing I am sure of, that each of these three haue vaunted their meeters, with a[s] much admiration in English as euer the proudest Ariosto did his verse in Italian.* Ferner Greene, Friar Bacon etc., Dyce, p. 154: *And vaunt their trophies in the courts of love*; p. 163: *Strange comic shows, such as proud Roscius Vaunted before the Roman emperors;* p. 166: *'fore the morning sun Shall vaunt him thrice over the lofty east.*

Z. 18: *whose sweete delight disputes.* An diesem Verse ist viel herumgedoktort worden; die Heilung hat Kellner gebracht, der *are* einschiebt. Diejenigen, die *sweete disputes delight* lesen, hätten sich zunächst fragen müssen, ob *sweet* und *delight* im Englischen der Elisabeth verbunden werden oder nicht. Die Antwort wäre gewesen: ja! Vergl. Spenser The Teares of the Muses (Gl. ed. p. 499 b):

> *Where be the sweete delights of learnings treasure*
> *That wont with Comick sock to beautefie*
> *The painted Theaters etc.*

Spens. Virg. Gnat (l. c. p. 504 a):

> *But who such sports and sweet delights doth blame etc.*

Lilly, Gallathea, V, 3 (Fairholt, I, 269): *This is she that hateth sweet delights, envieth loving desires* etc.

Demnach liegt gar kein Grund vor, diese beiden Wörter auseinander zu reißen. Wie man von Kellners Ergänzung sagen kann: *This does not seem to help us much* (Log. p. 9) ist mir unbegreiflich; *are* hätte die Bedeutung: *consist in.* Ein ähnliches Weglassen der Verbalform *are* haben wir in Greenes Menaphon (Arb. Repr. p. 53):

> *My Sunne Samelas eyes, by whom I know*
> *Wherein delight consists = Samelas eyes are my Sunne.*

Cf. Spens. Virg. Gnat (l. c. p. 506):

This all his care = is; und unten im Chorus Z. 28: *and this the man* etc. Die beiden Verse stehen also für: *disputes are the sweete delight of divines.*

II. Zum Drama.

Szene I, 40ff.

Logeman behauptet sehr richtig, daß *philosophus* hier nur *mental Philosopher* bedeuten könne; das ist ganz selbstverstän also genau das, was wir heute unter dem Wort verstehen. (sagt in seiner Einführung in die Medizinischen Studien (Libri Isag unter der Überschrift: Si quis optimus Medicus est eundem philosophum folgendes: Si igitur ut et artem primum intelligai eandem deinde exerceant, philosophia medicis necessaria est, ha dubium relinquitur, quin si quis medicus est, idem omnino philosophus und ferner: .... certe nos primum studium deb in philosophia consumere, si veri Hippocratis aemuli esse mus (Cl. Galeni etc. Opera, Basel, 1549, vol. I. p. 22 der führung).

Galen selbst teilt l. c. p. 200 die «Medicinam» in fünf deren erster rerum naturae contemplatio ist; diesen nennt er p. 201 *φυσιολογικόν* und nicht etwa *φιλοσοφικόν!*

Die Zitate Marlowes haben sich bis jetzt noch nicht in de ihm gewählten Form nachweisen lassen — und niemand kanı das übelnehmen, denn Galen ist schauderhaft langweilig.[1]) Ich mich trotzdem die Mühe nicht verdrießen lassen und sein Buc tuendae sanitatis num ad medicinalem artem spectet, an ad exe toriam nach v. 44 summum bonum medicinae sanitas (45 *th of physicke*) durchsucht; l. c. vol. II, p. 417 heißt es: .... ratione neque productio, neque generatio, neque correctio sai medicinae finis est .... verum sanitas ipsa finis est! p. 418 enim medicinam constituere properasset, nisi sanitatis bonum opta Wenn sich die Sentenz also nicht irgendwo in einem der acht bände befindet, ist es auf jeden Fall sicher, daß Marlowe (Ansicht richtig wiedergegeben hat; möglich ist es ja auch, d aus einem kondensierten Lehrbuch geschöpft hat.

Szene I, 47.

Logeman nimmt hier mit Recht die Lesart *sound Aphoi* gegen die englischen Herausgeber in Schutz; auch Ellis in :

[1]) cf. Ben Jonsons Alchemist, II, 1, wo Sir Epicure Mammon den Alche Subtle beschreibt:

No, he's a rare physician, ...
An excellent Paracelsian . . . . . .
. . . . . . he will not hear a word
Of Galen, or his tedious recipes!

Ausgabe für die Merm. Ser. gibt *found;* das soll übrigens heißen: «findet nicht jedermann, daß das gewöhnlichste Wort, welches Du sprichst, Aphorismen sind.» Sowohl hier, als in 89 *a sound Magician*, würde ich es im Deutschen durch «tüchtig» übersetzen. Ist die Bedeutung *healthful*, wie sie für *healthy* belegt ist, für *sound* nicht nachzuweisen? Die Bedeutung «gesund, gesundheit-förderlich» würde an und für sich zu den Aphorismen des Hippocrates, die Galen lang und breit kommentiert hat, nicht übel passen, da man Aphorism sowohl durch «kurzer, medizinischer Lehrsatz» als auch durch «ärztliche Vorschriften» übersetzen kann (cf. 2. B. sect. V, 19,64 etc.).

Szene I, 120.

Prince of Parma. Logemans Ausführungen p. 20 sind richtig; wenn er sagt: we are therefore forced to conclude that Marlowe had either forgotten or did not know this circumstance (nämlich daß Alex. Farnese im Jahre 1586 Herzog von Parma wurde), so ist zu bemerken, daß es auch noch eine dritte Möglichkeit gibt, nämlich daß man so an den alten Titel gewöhnt war, daß man den neuen nicht immer anwandte; so spricht auch Sir Th. Overbury in seinen Observations, in his Travels, upon the State of the 17 provinces, printed 1626. noch vom Prince of Parma (E. G. IV, 305—306).

Szene VII.

Nicht sehr konservativ sind Logemans Ansichten über die VII. Szene (pp. 82, 83, 85, 86). Wir müssen zunächst festhalten, daß *dirge* hier nur für «Totenmesse» gebraucht ist; cf. z. B. Spenser, Mother Hubberd's Tale (Gl. ed. p. 517 a):

> *Their service and their holie things to say . . . . . .*
> *Their Diriges, their Trentals, and their shrifts etc.*

Ph. Sidney, Sonnets & Translations (E. G. II, p. 194):

> *Let dirige be sung, and trentals rightly read,*
> *For Love is dead.*

Ferner vergl. man Arbers Neudruck von Udalls Roister Doister pp. 45—46 (wo auch *placebo dilexi*) und 87—88.

Eine Totenmesse kann aber unter keinen Umständen in einem Privatzimmer oder Eßzimmer des Papstes gelesen werden. Daraus geht nun mit Gewißheit hervor, daß wir mit Vers 908 einen Szenenwechsel anzunehmen haben, und daß wir uns für einige Zeit in eine Kirche oder päpstliche Kapelle versetzt denken müssen; vergl. das

engl. F. B.: . . . *wherefore he (the pope) sent commandment through the whole city of Rome, that they should say a mass* in every church, *and ring all the bells, for to lay the walking spirit, and to curse him with bell, book, and candle etc.* Das Spies'sche F. B. ist lange nicht so präzis: hat er in derselbigen Nacht mit allen Glocken zusammen leuten lassen. Auch Mess und fürbit für die verstorbene Seel lassen halten | und auff solchen Zorn desz Bapsts | den Faustum | oder verstorbenen Seel in das Fegfeuwer condemniert und verdampt (p. 105).

Es war nun ferner ausgeschlossen, daß Marlowe die *ganze* Totenmesse auf die Bühne brachte; er begnügte sich mit *einem*[1]) Teil, den er am besten für seine burlesken Zwecke verwenden konnte. Unsichtbar[2]) wohnen dem Ganzen Faust und Mephistophilis bei und jener schlägt, so dürfen wir annehmen, während der Handlung den Friar Sandelo mit seinem Zauberstab[3]) und *disturbeth* damit und durch andere Torheiten, die dazu bestimmt sind, das Publikum zum Lachen zu reizen, die Brüder. Wir wollen doch nicht annehmen, daß Faust und Mephistopheles während der ganzen Zeit dagestanden hätten, wie die Stöcke!

Will man diese Erklärung, daß also die Exorcismen sofort nach der Messe vorgenommen wurden und so mit dem *dirge* gleichsam in eine Handlung verschmolzen — immer in der Vorstellung Marlowes! — will man diese Erklärung also nicht annehmen, so bleibt noch eine zweite, die ebenfalls ungemein viel für sich hat. Das engl. F. B p. 227 fährt nämlich fort: *but Faustus notwithstanding made good cheer with that which he had beguiled the pope of, and in the midst of the order of St. Bernards, barefooted friars, as they were going on procession through the market place, call'd Campo de fiore, he le*

---

1) Genau genommen kann die «Condemnierung» kein Teil einer Totenmess sein; sie hat höchstens gleichzeitig oder gleich darauf stattfinden können; genaueres ließe sich gewiß im Brit. Mus. oder in Oxford feststellen.

2) Cf. Engl. F. B., p. 227: *that so invisibly had misused the pope's holines*— Henslowe (Diary, p. 277) «*bowght a robe for to goo invisibell.* Dieselbe wi[illegible] auch in Dekkers Match me in London, Works, IV, p. 154 erwähnt: *Torm. Are y[illegible] sure Gazetto was not with my Father? Bil. Vnlesse he wore the invisible cloak*

3) Cf. die Vignette der Ausgabe von 1616 nach Breymann, p. XI; Abbi[illegible] bei Kellner, *Shakespeare*, p. 66; vergl. Jonsons Tale of a Tub, IV, 5:

a conjuring stick
Of doctor Faustus.

fall his plate, dish, and cup, and withal for a farewel, he made such a thunderclap and storm of rain etc.

Es scheint mir zunächst absolut sicher zu sein, daß Marlowes «Frier *Sandelo*» auf das *barefooted friars* dieses Textes zurückzuführen ist, denn *Sandelo* ist offenbar eine Italianisierung von *sandal* = Sandale, die von den *barefooted friars* getragen wurden! Die Quelle der ganzen Maledicat-Szene kann also ebenfalls das engl. Faustbuch sein, und wir hätten uns eine Prozession auf dem Wege zu einer Kirche zu denken.

Gegen diese Annahme läßt sich schlechterdings nur das eine geltend machen, daß *dirge* in diesem Falle nicht «Totenmesse» bedeuten kann, wie in v. 894. Oder hat Marlowe *dirge* allgemein für «kirchliche Handlung etc.» genommen, speziell «klagende Gesänge etc»?

Szene X, 1043.

Da Logeman ausdrücklich bemerkt: «I do not know of any special reason why Messrs. Bird and Rowley gave to this «person» the name Benvolio», so verweise ich zunächst auf den rauflustigen, streitsüchtigen Charakter dieses Herrn, der, obwohl ihn die ganze Sache absolut nichts angeht, Faustus angreift. So ein übermütiges Blut ist auch *Benvolio* in Shakespeares Romeo und Julia, von und zu dem Mercutio im III. Akt, 1. Sz. sagt: *Come, come, thou art as hot a Jack in thy mood as any in Italy, and as soon moved to be moody, and as soon moody to be moved ... an there were two such, we should have none shortly, for one would kill the other. Thou! why, thou wilt quarrel with a man that hath a hair more, or a hair less, in his beard, than thou hast etc.!* Aus Romeo und Julia wird also wohl der Name des B-Textes stammen.

Bedenkt man, daß Romeo und Julia gerade im Jahre 1597 zum erstenmal erschien, daß ferner das Stück en vogue gewesen sein muß, um den Überarbeiter zu veranlassen, den Namen Benvolio aus ihm zu entnehmen, so ergibt sich als wahrscheinliches Datum einer ersten (?) Bearbeitung 1597 (vergl. Breymann, XXXIII, Anm. 1; Ward², p. CV).

Mit der Fälschung des Eintrags bei Henslowe, *Diary* p. 71, mag es sich verhalten wie es will,[1]) ich glaube jedenfalls, daß Fleay

[1]) Denn was in aller Welt sollte Collier veranlaßt haben, den *ersten* Teil dieses Eintrags zu fälschen? Daß er den zweiten Teil (*and fyve shellenges for a prolog to Marloes Tamberlen etc.*) gefälscht haben kann, ist möglich, da er den

richtig gesehen hat, wenn er im Faustus Dekkers Hand zu finden glaubt. Ich schreibe ihm zu: Sz. IV, VIII und IX, XI (zum Teil wenigstens.[2]) Mein Hauptargument liegt in der Verwechslung von *drawer* und *vintner* in Sz. IX; dieselbe findet sich genau ebenso bei Dekker, Works II, 160: wo Lodovico sagt: *I bade a Drawer send in wine too;* die Bühnenweisung ist dagegen: *enter two Vintners* und *exeunt Vintners.*

Diejenigen, die trotz dieses rein äußerlichen Beweises nicht an Dekkers Überarbeitung glauben wollen, mögen sich die viel gewichtigeren inneren ansehen, die sie allerdings nur durch ein eingehendes Studium Dekkers abstrahieren können.[3])

Szene XI.

Logemans Ausführungen über diese Szene (pp. 104—7) verdienen im allgemeinen sehr, beachtet zu werden. Ich habe mir allerdings eine von der seinigen sehr verschiedene Ansicht über die Bühnenverhältnisse in dieser Szene gebildet. Zunächst ist es vollkommen unzulässig, den A-Text und den B-Text mit einander in Verbindung zu setzen, da beide offenbar auf ganz verschiedenen Absichten beruhen. Und so sehr ich sonst geneigt bin, sowohl das englische als das deutsche Faustbuch zur Erklärung heranzuziehen: hier geht es nicht, da eben der Wortlaut abweicht.

Im A-Text lautet die Bühnenweisung '*A green, afterwards the house of Faustus*'. Es treten auf Faust und Mephistophiles, im Begriff nach W. zu gehen. Die Szene ist auf einer Wiese, die man sich mit Logeman in der Nähe einer «inn» denken mag; von der andern Seite kommt der Horse-courser, der Faust nicht *in* einer Herberge finden kann, da er sagt: *I have beene al this day seeking one maister Fustian: masse see where he is, God saue you maister doctor.*[4])

Beweis, daß Tamburlaine von Marlowe stammt, hat erhärten wollen; übrigens beweisen Warners Bemerkungen zu *ll* gar nichts. Daß die ganze Stelle zu Bedenken Veranlassung gibt, hätte übrigens Hübener, *Einfluss von Marlowes Tamburlaine etc.*, p. 71 doch wissen sollen. [W. W. Greg, der eine Ausgabe des *Diary* vorbereitet, teilt mir inzwischen mit, daß an der Tatsache, daß hier eine Fälschung vorliegt nicht gezweifelt werden kann. — Korrektur-Note.]

[2]) Von Marlowe ist wohl sicher die Rede im Studierzimmer, 1176—1181, die in QQ 1604 und 1616 steht.

[3]) Beachte, daß Dekker den Dr. Lopez als Ropus auf die Bühne gebracht hat in seiner Whore of Babylon; vergl. besonders Works, II, p. 231, wo er als Lupus erscheint, was auf dem Rand als Lopes erklärt wird. Außer der bei Ward[4] zu XI, 46 angegebenen Literatur vergl. Hume, *Year after the Armada* etc. pp. 15—18.

[4]) Nicht im B-Text!

Faust verkauft ihm das Pferd und jagt ihn fort. Mit v. 1176, der den Monolog Fausts beginnt, befinden wir uns im Hause des Faustus, cf. Bühnenweis. zu 1181: *sleepe in his chaire* und ganz besonders das Auftreten Wagners, der Faust *nie* begleitet, in v. 1228! Nebenbei sei bemerkt, daß ich mir unter dem '*my boy*', der in v. 1158 das Pferd an den Käufer ausliefern soll, den Mephistophiles selbst vorstelle; cf. v. 1195, wo der auch darauf antwortende Mephistophiles angeredet wird (cf. Logeman p. 110).[1])

Ganz anders liegen die Verhältnisse im B-Text, den Logeman nicht mit der gewönlichen Aufmerksamkeit gelesen haben kann (p. 107), da ihm die auffallende Veränderung in v. 1515: *Go bid the Hostler deliuer him (the horse) vnto you* gegen den Wortlaut des A-Textes v. 1158 *my boy wil deliuer him to you* nicht weiter aufgefallen ist; wenigstens erwähnt er nichts davon. Also befinden wir uns im B-Text in der Herberge selbst, da die Bühnenweisung nichts von einer Wiese sagt. Hier wird denn auch Mephistophiles nicht als *snipper snapper* etc. angeredet! Auch hier wechselt die Szene von v. 1519 an; vergl. Wagners Auftreten und die ausdrückliche Erzählung des Horse-courser in vv. 1604.

Daß der Horse-courser sich gleich in die Wohnung Fausts begibt, woran sich Logeman zu stoßen scheint, ist doch weiter nicht auffällig, da Faust ein bekannter Mann war; cf. B, 1615: *we'le go seeke out the Doctor.* Daß die Herrn nun gar am Hofe von Anhalt den Faust aufsuchen, nun, das ist eben eine geschmacklose Unwahrscheinlichkeit, die Marlowe nicht zur Last fällt!

Ein letzter Grund für den Szenenwechsel mit v. 1176 ist der, daß wir gar nicht berechtigt sind, anzunehmen, Faustus sei ein Stammtischbruder gewesen! Er wird also auch seine Klagen über sein verlornes Leben nicht hinter einem *cup of ale* oder *sack* in offenem Wirtshaus angestimmt haben. Marlowe oder dem Redaktor der Q. 1604 etc. muß das so selbstverständlich vorgekommen sein, daß sie den Wechsel nicht weiter erwähnten.

---

[1]) Wie Logeman dazu gekommen ist (p. 110), zu sagen: «Mephistophiles who . . . . had been ordered by Faustus always to appear in the habit of a Franciscan Friar» ist unklar; vergl. den ganz ausdrücklichen Wortlaut der ZZ 535—550! wonach v. 265 zu interpretieren ist. Zu beachten ist bei dieser Frage ferner v. 1140, wo, kurz vor dem Aufbruch nach Wittenberg, Mephistophiles fragt: *wil you goe on horsebacke, or on foote*, woraus bei ungezwungener Erklärung doch hervorgeht, daß Mephistophiles sich mit den Pferden beschäftigte.

Noch ein Punkt bleibt zu besprechen: tritt mit v. 117(wirklicher Szenenwechsel ein, oder aber begleiten wir allmä Faust auf seinem Wege von dem «green» resp. der «inn» bis zu se Hause? Ward hat sich offenbar für das letztere entschieden sagt: The representation of Faustus's journey on the stage r the ambulatory scenes of the Indian drama (3. ed. p. 191). bemerkt Logeman, p. 105: All this will unfortunately not dc because it is a far-fetched solution, and, as will be observed, *without an analogue* (ich sperre!) in English Dramatic Liter (or Prof. Ward, its historiographer, would not quote as the analogue an Indian one!).

In der neuen Auflage (p. 195) begnügt sich Ward sonderb weise mit denselben Worten und fügt eine ziemlich wenig sag Bemerkung über Logemans scepticism hinzu. Eine absolut ident Lage haben wir z. B. in Greenes Friar Bacon etc., wo es bei in den O. D. p. 160 (= Ward[3], p. 65) heißt: *Exeunt Warren Friar Bacon and Prince Edward* (die schon mit Warren etc. sammen auf der Bühne waren!) *go into the study*. Dyce, der auch etwas von der Sache verstand, bemerkt dazu: Here, the exit of Warren, Ermsby, etc., and after Bacon and Edward walked a few paces about (or perhaps towards the back of) the s the audience were to suppose that the scene was changed to interior of Bacon's cell. Vergl. ferner die bei Dyce, l. c. p. : Anm. 1 aufgeführten Stellen. Wer sich überhaupt eine ge Vorstellung von den uns bei Marlowe oft zugemuteten «Sz(wechseln» machen will, der arbeite darauf hin einmal den Je Malta und Edward II durch; er wird dort manche harte Nu knacken finden![1])

---

[1]) Das was Ward *ambulatory scenes* nennt (vergl. auch die attische E kam übrigens häufig auf dem Elisabethanischen Theater vor, auf dem es sich r Ansicht nach spontan entwickelt hat. Die ganze Sache verdiente es, einmal führlich behandelt zu werden. Als Material gebe ich das folgende:

Brandl, Quellen, p. 383: Surely, my eyes do dysglose, If yonder I d see hym commynge; Roister Doister, I, 1 65: I haue yond espied hym comming. Diese beiden Stellen werden erläutert durch Hazl.-Dods. II, p. 19 die Bühnenweisung ausdrücklich besagt: Here Esau appeareth in sight, and bl his horn, *ere he enter*. Die Schauspieler wenigstens sahen also die auftret Personen nahen.

Für das allmähliche Vorgehen auf der Bühne selbst vergl. Lilly, ed. Fa I, p. 101—13; II, p. 103—4; 112—16; 224—26; Marston, ed. Bullen, I, p. 1 II, p. 286 ff. Heywood, Woman Killed etc. IV, 4, ed. Templ. Dram. |

Man kann es also a priori mit der Beantwortung der eben aufgeworfenen Frage halten, wie man will. Ich glaube, daß Faustus mit dem Horse-courser auf der Bühne auf und ab ging, dann abtrat (cf. Z. 1142) und kurz darauf, nach seinem Ritt, mit Z. 1176 in seinem Studierzimmer sitzt. Mit 1175 treten auch Mephistophiles und der Horse-courser ab und Mephistophiles übergibt diesem das Pferd.

Peele, ed. Dyce, p. 456 a und Anm. Webster, ed. Dyce, p. 186 und Anm. Dods.-Hazl., X, p. 529—30. Suckling, ed. Hazlitt, II, p. 144. Vergl. Collier, III, p. 368. [Vergl. jetzt Bonds Ausgabe von Lyly, II, p. 269. Korrektur-Note].

Kleinere Mitteilungen.

The Date of «Macbeth».

In a communication to the Jahrbuch of the German Shak
Society for 1901 I discussed the tradition preserved by th
John Ward, Vicar of Stratford on Avon in the latter part
seventeenth century, that Shakespeare, after his retirement to St
for some time regularly supplied the London theatre with tw
a year, and pointed out that this tradition might be reconcil
our best information respecting the chronology of his later
if only the production of two plays could be brought dowr
than the usually accepted dates.

One of these plays was «Macbeth». The first positive p
the existence of this drama is Dr. Simon Forman's accou
performance of it witnessed by him in April, 1611. It seems
certain from the internal evidence of his description that it
the time a new play to him; and in this case it is not p
that it could have been long upon the stage. These consid
led me to place its composition, as well as its representation,
years later than usually supposed. I must acknowledge, h
that upon a further examination of the internal and external e
for an earlier date, this, feeble as it is, seems of sufficient
to render it dangerous to place the composition later tha
or 1607.

It now appears to me that these conflicting classes of te
may be reconciled by attention to a circumstance indisput
itself, and independent of any view respecting the date of the
This is, that it was composed with a distinct view to repres
at Court. Nothing can be plainer than the purpose of exalting
the First as the representative of an ancient time of monarc

reconciling the English nation to the sway of a Scottish King. Nor could anything be more agreeable both to King and poet than that the work composed by the one with this object should be witnessed by the other. If Shakespeare did not write his piece expressly for Court representation he must have had the certainty that the king would see it.

That he had the Court in view rather than the public is further rendered probable by its brevity in comparison with most of his other plays.

We may therefore confidently assume that «Macbeth» was first performed at Court, and it is not difficult to perceive why it may for some time have gone no further. The discovery of the Gunpowder Plot was recent; the air was full of rumours of treason; James was timid and suspicious. It may well have been deemed imprudent to exhibit on the stage the assassination of an anointed king, a Scotch monarch who was also a predecessor of the King of Great Britain. Had Simon Forman's account never reached us, it would still have been reasonable to conjecture that the public representation of such a play might have been deferred until quieter times, or the occurrence of some political exigency rendering it advisable. Such an exigency actually did occur about the time of Forman's witnessing it. Towards the end of 1610 James had become unpopular from his disputes with his Parliament, and the performance of a piece tending to encourage the sentiment of loyalty could not be unwelcome.

If these views are well founded, «Macbeth», though written some years earlier, would in 1610 be as good as new to the theatre and the public, and its production at so late a period would confirm the tradition of Skakespeare's obligation to furnish the stage with two plays annually. In this case, it would be necessary to place «Cymbeline» in 1609, to which there is no objection.

London. Richard Garnett.

Shakespeare als Mensch, nach Leslie Stephen.

Vom Verfasser des Werkes «History of English Thought in the eighteenth Century» brachte die «National Review» im April 1901 (S. 220—239) einen schönen Aufsatz über «Shakespeare as a Man», von dem ein Echo im deutschen Shakespeare-Jahrbuch nicht vermißt werden soll. Seine Ausführungen im Original oder in Übersetzung vollständig und wörtlich hier aufzunehmen, möchte das

Wünschenswerteste sein. Aber auch eine freiere Wiedergabe seiner Gedanken ist unsern Lesern wohl nicht unwillkommen.

Die Bücher von Sidney Lee und von Georg Brandes und namentlich der Gegensatz zwischen beiden regten unsern Verfasser zu seinen Betrachtungen an. Wissen wir in der Tat nichts über den Menschen Shakespeare, nichts wenigstens «über den Autor des Hamlet», den inneren Menschen, wenn auch unsere Kenntnis seines äußeren Lebens gar nicht so unbedeutend ist, wie die meisten Leser noch annehmen? Oder aber deutet sich in der Reihe und Abfolge der Dichtungen eine innere menschliche Entwicklung an, die auf bestimmte Stadien der persönlichen Lebensgeschichte des Dichters zurückschließen läßt? Lee, der bekanntlich den ersteren Standpunkt einnimmt, will aus den Dichtungen nur erkennen, daß Shakespeare eine wunderbare Fähigkeit hatte, verschiedene Masken zu tragen. Daß Fröhlichkeit oder Melancholie, Patriotismus, Menschenhaß, oder welche Gefühle sonst der Dramendichter den Gebilden seiner Phantasie leiht, sein persönliches Fühlen wiedergeben, hätten wir keine Berechtigung anzunehmen. Er vermochte seine Geschöpfe mit derjenigen Beredsamkeit auszustatten, die das Publikum hinriß und machte, daß für die Inhaber des Theaters «das Geld im Kasten klang».

Inwieweit kann man überhaupt, so fragt hier Leslie Stephen, von dem sogleich gesagt sein soll, daß er Sidney Lee zugleich Recht und Unrecht gibt, also einen vermittelnden Standpunkt einnimmt, inwieweit kann man überhaupt von Büchern auf die Personen ihrer Verfasser schließen? Die Lektüre von «Paradise Lost» bringt in lebendige Berührung mit der Seele Miltons, und auch bei den Waverley-Romanen fühlt man sich mit dem Manne Walter Scott in einer gewissen Verbindung. Nicht viel anders schließlich bei einem Dichter wie Browning, oder beim Geschichtsschreiber Gibbon, ja beim Naturforscher Darwin. Der Mensch Shakespeare wird uns vielfach geradezu fern gerückt durch die Vergötterung, die seine Ausleger ihm haben zuteil werden lassen; oder doch durch seine Auffassung als eines in den Stunden der Dichtung über die Region menschlichen Geisteslebens Entschwebten, in einer Art von prophetischem Wahnsinn Befangenen.

Wie weit entfernt es nun auch davon ist, daß man in beliebigen Urteilen, die der dramatische Dichter seinen Gestalten in den Mund legt, seine persönlichen Anschauungen erblicken dürfte, so schließt das nicht aus, daß man im Ganzen doch auch ihn aus seinen Werken kennen lernt. Ben Jonson wird uns durch seine Dramen fast

so gut bekannt, wie sein Namensvetter Samuel durch seine Biographie. Seine allgemeinen Anschauungen von Welt und Menschen uns kund zu tun, kann der Dramatiker garnicht umhin, auch wenn er niemals eine Gestalt hinstellt, mit deren Fühlen und Urteil er sich selbst identifiziert, wie das in der Tat bei Shakespeare — und übrigens wohl bei den meisten Dramatikern — der Fall ist. Die außerordentliche Verschiedenheit und Mannigfaltigkeit der von Shakespeare geschaffenen Charaktere läßt es freilich besonders schwer möglich erscheinen, auf das Innere des Autors zu schließen; sein Wesen scheint zu kompliziert, als daß es überhaupt gefaßt und beschrieben werden könnte. Und das Fehlen jeder lehrhaften Tendenz innerhalb seiner Dramen erhöht die Schwierigkeit, des Dichters eigenen Standpunkt zu erkennen. Sind ihm doch gute und böse Menschen in gleicher Weise natürliche Lebenserscheinungen, mit voller Unparteilichkeit betrachtet und wiedergegeben. Daraus folgt nicht etwa, daß der Dichter ohne moralische Sympathien oder Ideale gewesen sei. Auch ihm war Jago ohne Zweifel eine gehässige Erscheinung, aber er sucht nicht etwa mehr hassenswerte Züge auf ihn zu häufen, als nötig. Ungefähr so wie andererseits Cervantes seinen Don Quixote nicht in dem Grade lächerlich macht, daß wir ihn nicht doch noch gerne haben könnten. Aber: «no great poet can be without some implicit morality, though the morality may be sometimes very bad. He is great because he has a rich emotional nature, and great powers of observation and insight. He must have his own views of what are the really valuable elements in life, of what constitutes true happiness, and what part the deepest instincts play in the general course of affairs. We have to translate his implicit convictions into an abstract theory in order to discover his moral system».

Bei Shakespeare wird diese Aufgabe also besonders schwer. Irgend welchen unmittelbaren Anhalt für die Erkenntnis seiner moralischen Sympathien gibt er uns nicht. Wenn Walter Scott eine einigermaßen ähnliche Unparteilichkeit seinen Gestalten gegenüber zeigt, so fühlt man doch, welche Gebilde seiner Phantasie recht eigentlich nach seinem Herzen sind. Bei unserm großen Dramatiker kann der Weg zur Erkenntnis seiner Person nur ein weit weniger direkter sein. Man kann nun aber jemanden sehr genau kennen und doch nicht imstande sein, sein Wesen auf feste Formeln zu bringen. Im Grunde fußt doch jeder Kritiker, der eine Stelle in einem Schriftsteller für unecht oder echt erklärt, auf einer immanenten Kenntnis seiner Eigenart, ohne daß ihm dabei eine be-

stimmte Formulierung zu Gebote stände. Die Schwierigkeit, etwas zu kennen, und die Schwierigkeit, diese Kenntnis in adäquate Worte zu bringen, wird oft verwechselt. Für den Ausdruck der feinsten Nüancen ist die Sprache überhaupt ein zu unvollkommenes Instrument. Die Dichtung wirklich kennen, heißt schon auch den Dichter kennen.

Kein Dramatiker kann einer seiner Gestalten Talente leihen, die er nicht selbst besitzt. Die wundervolle Phantasie Mercutios, wie den prächtigen Humor anderer Gestalten, mußte der Dichter natürlich seinerseits besitzen. Unsere Kenntnis befreundeter Personen ruht ja überhaupt zur Hälfte auf dem, was sie sagen, auch was sie im Scherz oder Spott sagen. «When we agree that Shakespeare's mind was vivid and subtle, that he shows a unique power of blending the tragic and the comic, we already have some indications of character.» Wenn Shakespeare sich mit field sports so trefflich bekannt zeigt, so dürfen wir getrost annehmen, daß er ganz gerne einmal mit auf die Jagd ging, wobei als seine Jagdgefährten wohl die Herren Shallow und Slender seinen Humor angeregt haben. Und ebenso ist es klar, daß die Reize der englischen Landschaft voll auf ihn wirkten: er hätte sonst nicht «As you like it» oder den «Midsummernight's Dream» geschrieben. Und ebenso ferner, daß ihn Blumen und Frühling zu entzücken vermochten, aber nicht minder auch ein vergnügtes Zusammensein in der Schenke; und weiter, daß er kein Puritaner gewesen sein kann: «the very conception of a Puritan Shakespeare involves a contradiction in terms». Den geradesten Gegensatz zu puritanischem Wesen bietet er dar durch «the large and tolerant acceptance of human nature, which was intolerable to the rigid and strait-laced fanatics». Mag sein Glaubensbekenntnis gewesen sein welches es wolle: wir sehen, daß seine Religion «included a profound sense of the mystery of the world and of the pettiness of the little lives that are rounded by a sleep, a conviction that we are such stuff as dreams are made of». Ob er politisch liberal oder konservativ gewesen? Ganz unverkennbar war er, was man einen «intellectual aristocrate» nennen muß. Ist seine Verachtung der Menge nicht ohne eine Beimischung von Gutmütigkeit, so ist doch ganz offenbar seine Überzeugung, daß die Gebildeten und Intelligenten die Herren sein und der grosse Haufe mit Staatsgeschäften nichts zu tun haben soll.

Um auf noch Persönlicheres überzugehen, so hätte Romeos Liebesleidenschaft nicht schildern können, wer nicht selbst dies

Leidenschaft fühlen lernte. «In this case, it seems to me, the power of intuition is identical with the emotional power». Man kann wohl über Liebe oder Frühling ohne eigenes Fühlen den zahllosen Dichtern nachsingen, die darüber gesungen haben: aber wo das Altbekannte so eigenartig neu und lebendig wird, da hat das Herz des Dichters selbst sprechen müssen. Aber ob Liebe oder andere Leidenschaft darum in die Gestaltung seines Lebens und seines Charakters tief eingegriffen haben? Daß Burns oder Byron leidenschaftliche Naturen waren, ist aus ihren Dichtungen ohne weiteres zu ersehen; wie weit ihr Leben durch ihre Leidenschaften beeinflußt und gestaltet worden, wäre daraus noch keineswegs zu entnehmen: das hängt von verschiedenen sonstigen Faktoren ab. Und so führt das, was Shakespeare von Leidenschaftlichem seinen Charakteren verleiht, uns noch zu keinem Schlusse über die Macht der Leidenschaft über seine Persönlichkeit.

Sein Entwicklungsgang liegt eigentlich, nachdem die Reihenfolge seiner Dramen ziemlich sicher festgestellt ist, deutlich genug vor unsern Augen. Vom Ausbessern und Anpassen fremder Stücke zur Nachahmung und dann zur Überflügelung Marlowes, von «Richard II.» zu «Heinrich IV.», in dem er mit eigener Kraft auf eigenen Boden zu stehen kommt: schon mit dieser raschen Entwicklung ist eine wesentliche Seite des Menschen uns bekannt geworden. Wir sehen dann ferner, wie die selbständige Reflexion über das Leben erstarkt, wie Humor die Tendenz zur Überfülle dämpft, wie unter einer breiteren und tieferen Erfassung des Lebens der Wirbelwind starker Leidenschaft zur Ruhe kommt. Das alles zusammen bedeutet nicht wenig für die Kenntnis der Persönlichkeit: zwischen dieser Entwicklung der künstlerischen Produktion und derjenigen der eigenen Seele besteht ein nicht abzulehnender Zusammenhang.

Sehr schön wäre es ja nun, wenn zur Bestätigung des so Erchlossenen einige feste biographische Daten vorlägen. Die Versuche ber, solche auf dem Wege der Konjektur zu gewinnen, sind fehleschlagen, und sie haben ein Mißtrauen auch gegen bescheidenere chlußfolgerungen über die Person des Dichters entstehen lassen. aß die Sonette Zeugnis geben von einer inneren Krisis, die sich gleich in der bitteren Stimmung gleichzeitiger Dramen andeute, rd mit Lee abgelehnt, nach welchem Shakespeare mit seiner nettenschreiberei nur einer Zeitmode folgte. Viele der Sonette d nur Variationen über gegebene poetische Themata; mag etwas n persönlichen Erlebnissen mit zum Ausgang genommen sein, so

war Shakespeare «certainly dramatist enough to discover a motiv for poetry in a commonplace experience». Für die Beziehung d« Buchstaben W. H. auf den Earl of Pembroke fehlt durchaus d genügende Unterlage. Eine Rückwirkung innerer Kämpfe un großer Enttäuschungen auf Shakespeares Dichtergeist ist durchau nicht bewiesen. «Nobody can prove that he did not love Mistres Fitton; but it is quite clear that, if he did, it did not prevent hin from making money, buying New Place, setting up as a gentleman and continuing a thoroughly prosperous career. The passion clearly did not dislocate his career. Even if the alleged fact be true, it had no permanent bearing on his life». Auch kann aus den Dramen nicht entnommen werden, daß pessimistische Stimmung den Dichter wirklich eine Zeit lang beherrscht habe. Auf der Höhe der Lebenskraft meiden wir es nicht, peinliche Empfindungen und Bilder heraufzubeschwören, während in späteren Jahren die Phantasie lieber im Freundlichen und Friedlichen sich ergeht. Es ist sehr fraglich, ob «a man must be gloomy because he writes of horrors or indulges in misanthropical tirades».

Sicherlich hat Shakespeare, wie die Leidenschaft der Liebe, so auch die Empfindungen selbst kennen gelernt, die zu pessimistischen Urteilen hintreiben. «He had, one cannot doubt, satisfied the familiar condition of acquaintance with the heavenly powers». Er hat vom Leid des Lebens genug erfahren: die poetische Intuition ist auch hier nicht zu denken ohne lebendig persönliches Fühlen. Um Hamlet die Frage nach dem Wert des Lebens in den Mund legen zu können, dazu hatte er sicherlich genug innerlich selbst erlebt. Besitzen wir in unserer Kenntnis Shakespeares nicht den Anhalt für das Verständnis der Entstehung seiner Dichtung, so erlaubt die Dichtung ihrerseits uns gewisse bescheidene Schlüsse auf dieses Leben. Indem wir beobachten, wie er die Gestalten der Wirklichkeit nimmt, wie er auf jedes eigentliche Idealisieren (der männlichen Gestalten wenigstens) verzichtet, wie er das zumeist auf leidenschaftliches Handeln gerichtete Leben und seine Ausgänge verfolgt, so gewinnt doch, so fern Shakespeare vom Moralisieren erscheint und wirklich ist, eine bestimmte sittliche Grundanschauung Deutlichkeit, wie sie im Hamlet vom Helden selbst im Gespräch mit Horatio geäußert wird. «The man

Whose blood and judgment are so well commingled
That they are not a pipe for fortune's finger
To sound what stop she please: Give me that man

That is not passion's slave, and I will wear him
In my heart's core, ay, in my heart of heart,
As I do thee».

In einer Welt voll Leidenschaft nud Gewaltsamkeit ist die wesentlichste Bedingung zum Glück die Fähigkeit, besonnen zu bleiben. Diejenige Gestalt in den Dramen, für welche der Dichter noch am meisten sich selbst zu begeistern scheint, Heinrich V., ist gerade durch ein hohes Maß von Selbstbeherrschung ausgezeichnet. Mit Gestalten wie Coriolan und Antonius sympathisiert der Dichter unverkennbar um des heißen Blutes willen, das in ihren Adern fließt. Aber er zeigt ihren Sturz, weil bei diesem heißen Blut der Besonnenheit keine Stätte bleibt, oder «because the blood is not «commingled» with judgment».

Shakespeare hat, aus seinen ländlichen Verhältnissen in die Großstadt kommend, doch zweifellos alle Versuchungen eines Greene oder Marlowe gekostet, und daß er aus Kälte des Blutes ihnen widerstanden habe, kann niemand annehmen. Jedenfalls aber hat er, wenn er auch nicht von Anfang an und in allen Momenten widerstanden hat, im Ganzen durchaus Klugheit und Selbstbeherrschung genug bewahrt, um nicht in die Tiefe gezogen zu werden. Mehr als oberflächlich können die Flecken nicht gewesen sein, die sich in der Lebenssphäre und Gesellschaft an seine Persönlichkeit setzten. Er selbst würdigt reine und edle Eigenschaften um so voller, je weiter er im Leben vorschreitet. Als Dichter im Traumland hingelebt hat er nicht. Die Menschenkenntnis des Dramatikers war keine üble Vorbedingung für die Verfolgung praktischer Lebensziele. Voltaire, Pope, Dickens waren geschickte, wo nicht geriebene Geschäftsleute; Goethe wußte jedenfalls den Wert einer guten sozialen Stellung zu schätzen. Literarisches Genie ist nirgends unvereinbar mit praktischer Lebenskunst, auch mit geschäftlicher Tüchtigkeit. Man hat kein Recht, es Shakespeare vorzuwerfen, daß er Geldgewinn mehr gesucht habe, als Ruhm. Er hat wohl seine ganze dramatische Produktion für etwas so gar Großes nicht gehalten, so wenig wie Walter Scott die seinige. Sein literarischer Ehrgeiz heftet sich an die epischen Dichtungen und die Sonette; die Dramen waren in erster Linie das, wovon der Schornstein rauchen sollte. («The plays were in the first instance pot-boilers».) Natürlich konnte der Dichter gar nicht umhin, seine Kraft in die Szenen zu legen, die er arbeitete: aber eine eigentümliche Gleichgültigkeit wird doch fühlbar an der Hast, dem häufigen Nachlassen des Interesses, an der Bereitwilligkeit, womit er eine ge-

gebene, aber eigentlich unbefriedigende Katastrophe übernimmt, u während in den größten Stücken die Inspiration von Anfang bis Ende auf der Höhe bleibt, mutet er in den meisten andern si nicht zu, andauernd das Höchste zu leisten.

Auch der Humor Shakespeares enthüllt uns ein Stück sein inneren Stellung zum Leben. Ihm ist das Große oder Größ unter den Erdengütern niemals schlechthin groß. Er vermochte d mannigfachsten Güter zu schätzen, aber die kritisch wehmütige Frag was die einzelnen im letzten Grunde wert seien, bleibt doch in seine Herzen. Und dazu paßt es denn auch, daß er von dem kurze Leben ein letztes Stück dem Verzicht auf Ruhm und Ringen widme will, dem ruhigen Hinleben auf friedlichem Besitz in der ländliche Sphäre der niemals vergessenen Heimat.

Wie vieles bei alledem über Shakespeares Lebensverlauf dunk bleibt und problematisch, ein Bild von der Person haben wir doc gewonnen. «We do not know what scrapes he may have got int only that he must have got out of them». «He could emerge fro the grosser element, no doubt, because his powers of intellect an imagination raised him above the level of the sensualist whose taste he sometimes condescended to gratify». «He sees the facts of li too clearly not to be aware of the vanity of human wishes, th disappointments of successful ambition and the emptiness of i supposed rewards. He is profoundly conscious of the pettiness human life and of the irony of fate — of which, indeed, he ha plenty of instances before him». Diese Züge passen wohl nicl schlecht zusammen mit dem, was wir von seiner persönlichen Leben gestaltung wissen.

So etwa der Gedankengang von Leslie Stephen. Der Versuc einer derartigen Bestimmung des Bestimmbaren hat außer seine theoretischen Wert noch einen andern: er dient dem Gemüt bedürfnis zahlreicher Freunde des Dichters, die zu seiner Menschel gestalt eine innere Beziehung nehmen möchten. Wir in Deutschlar sind in gewissem Sinne verwöhnt: daß wir unsere größten Dicht menschlich so nahe haben, nicht bloß nach hundert Jahren ihr täglic Leben, sondern vor allem auch den feineren Zusammenhang ihr Lebens mit ihren Dichtungen kennen dürfen, vermag zugleich d Interesse an den Werken wie an den Persönlichkeiten zu erhöhe Es läßt freilich auch allerlei unsympathische Spürarbeit entstehe derart, daß man zu Zeiten wohl fragen möchte, ob nicht jene edle Geister, die durch die Kraft ihrer Schwingen sich in solche Höl

erhoben haben, damit ein Recht erworben hätten, nicht gewissermaßen durch das Teleskop biographischer Kleinarbeit mit allen kleinen Zügen der Menschlichkeit heruntergeholt zu werden. Es hat am Ende auch etwas für sich, wenn das Leben eines Dichters so im Schatten liegt wie dasjenige Shakespeares: die Freude an seinem Geisteswerk kann nicht durchsetzt werden von der Kritik seiner menschlichen Handlungen.

Oder doch? Daß die Gestalt Shakespeares nach den immerhin kümmerlichen Dokumenten so nüchtern geschäftsmännisch, so korrekt spießbürgerlich erscheint, ist das nicht für Viele eine fatale Störung der Begeisterung für seine Erzeugnisse geworden? Betrachtungen wie diejenigen von Leslie Stephen können über ein solches Gefühl hinüberhelfen. Zwischen der erscheinenden Kleinbürgerlichkeit und der unvergleichlichen Weite des inneren Gesichtskreises, diesem Spiegel alles Größten und Gewaltigsten, fände sich also doch eine natürliche Vermittlung: in der freiwilligen Bescheidung auf Grund der durchschauten Relativität oder Fragwürdigkeit all jener glänzenden Werte und Lebensziele. Der Dichter wäre zum Weisen geworden nicht bloß durch die überlegene Kenntnis des menschlichen Innern mit dem ganzen Wirrsal seiner Regungen, sondern auch durch die Rückwirkung davon auf sein eigenes Leben. Eine sicherlich sehr anmutende Auffassung, die man auch in keinem Falle ganz abweisen kann, obwol immer wieder zwischen einer mehr idealen Vorstellung dieses Zusammenhangs und einer mehr nüchternen die Wahl bleibt. Die Landsleute Shakespeares selbst haben ja **nicht** die Neigung, in dem Dichter etwas wie einen absoluten Geist, eine eigentlich übermenschliche Erscheinung zu sehen, unser Verfasser so wenig wie die andern, und wir Deutsche werden uns hüten müssen, den hier aufgezeigten Zusammenhang allzu idealistisch uns auszumalen. Bei dem plötzlichen oder uns plötzlich erscheinenden Rückzug nach dem Heimatstädtchen kann man sich doch wohl auch innere und äußere Ermüdung wirksam denken, als Reaktion gegen die immer von neuem aufgebotene gewaltige Konzentration der produzierenden Kraft, gegen die Wirkung eines innerlich und äußerlich ruhelosen Daseins, vielleicht geradezu ein still sich ankündigendes Schwinden des gesunden Leibeslebens, wie ja das Alter um 50 so zahlreichen Männern eine geheim schleichende und dann rasch hervortretende Auflösung bringt.

Daß der Dichter nicht selbst, wie dies Modernen anzunehmen so nahe liegt, von Leidenschaften durchwühlt werden mußte, weil er

sie in all ihrer Macht darzustellen vermochte, das kann man sicherlich sagen, wie gewiß er auch Leidenschaft überhaupt im Innersten erfahren haben wird. Aber wie eng zugleich und doch auch lose ist bei uns Menschen das Verhältnis zwischen Gefühl und Phantasie, und wie verschieden bei den einzelnen unter uns! Glücklicher immer der, durch dessen Phantasie das Gewaltigste lebendig hindurchschwebt, ohne seine Person mit umzureißen, dessen Phantasie sich leicht in Feuersgluten taucht, ohne sein Herz mit zu versengen! Vielleicht wird man vom Dramatiker sagen, daß es überhaupt bei ihm so sein müsse. Aber wer will hier wirklich behaupten, was sein müsse? Goethe ist mit seinem Innersten in seinen Dichtungen, auch den dramatischen, wenigstens in allen denjenigen, die uns Goethe teuer machen. Schiller lernt es, die Kraft seiner Phantasie seinem königlichen Willen zu unterwerfen. Und wenn wir weiteren Umblick halten, auch über die Dramendichter der Franzosen, der Spanier, über die helleren oder matteren Sterne der Gegenwart in allerlei Ländern: immer wieder wird sich das Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Ergriffensein und Ergreifen etwas abweichend darstellen — oder würde sich darstellen, wenn wir es bestimmt fassen könnten. Bei Shakespeare ist doch wohl eins von großer Bedeutung, was bei kaum einem der andern großen Dramatiker vorliegt: dass er selbst Schauspieler war. Des Schauspielers Sache ist es, alle Leidenschaften mit der Phantasie voll zu erfassen, ja sie in seine Person eingehen zu lassen, ohne doch daß sein Innerstes davon berührt würde, davon beunruhigt werden dürfte. Diesen Vorteil denn wird der Schauspieler doch auch als Dramatiker bewahren.

Ganz verschieden mischt sich auch in der Seele der einzelnen Dichter das Bedürfnis der Produktion an sich, der Wunsch sich auszuleben und auszudrücken, mit begleitenden Motiven, wie dem Reiz des Erfolges, dem Drang nach Glorie, der Treue gegen eine gewählte Aufgabe, ein großes Gesamtziel, und dem — nicht allzu verächtlichen — Bedürfnis eines klingenden Lohnes. Wenn Shakespeare seine Dramen tatsächlich in erster Linie als »pot-boilers« gearbeitet hat, so schließt das natürlich nicht aus, daß seine Seele dabei so voll wie die irgend eines andern Dichters von der Schaffensfreude erfüllt war, und es tut seiner Vornehmheit als Dichter noch keinen Eintrag. Was äußerer Anlaß ist, braucht darum nicht die Macht zu werden, zu deren Knechte man sich macht.

Eins freilich hat Shakespeare nicht haben können, was uns al sein gutes Recht erscheinen will: das volle Bewußtsein von de

iner Leistung. Das hinderten kulturelle und soziale Ver-
ler Zeit, dafür hatte noch niemand den vollen Blick. Wie
h ihm hätte es unvergleichlich größere Schmerzen gemacht,
ı viel bescheideneren Podium «in den besten Jahren» herab-
sollen! Übrigens sind für einen Dramatiker wirklich nur
Jahre die guten: Shakespeares Verzicht fällt gegen das
er 40er Lebensjahre, und mit gewissen, nicht zahlreichen
n gehört alles, was von dramatischen Dichtern nach diesem
r geschaffen worden ist, zum dramatisch Minderwertigen,
s nun ermattetes Fortschreiten auf früheren Linien, oder
tes Haschen nach neuen Effekten.
n. Wilhelm Münch.

Zur Quelle der „Komödie der Irrungen".

ırdt hat in der schönen Einleitung zu seinen «Römischen
» (Berlin, Weidmann, 1903, enthaltend Versübertragungen
ıs' «Schatz» und «Zwillinge», Terenz' «Mädchen von Andros»
der») auch das Fortleben der Zwillingsfabel in Deutschland
ınd verfolgt und kommt hierbei auf Shakespeares «Komödie
gen» zu reden (S. XXIX ff.). Er verzeichnet nicht blos
ht, daß Shakespeare die Warner'sche Übersetzung der
ıen» benutzte, obwohl sie erst einige Jahre nach seinem
Druck erschien (1595), sondern fügt zugleich eine Stütze
ıakespeare hat nämlich den Stadtnamen Epidamnus fast
der Akkusativform, ebenso wie Warner, der in diesen
rfallen war, weil Plautus gleich zu Anfang einigemal den
bot. Vorsichtig setzt Bardt hinzu, daß dies allerdings kein
r Beweis sei, denn das Versehen komme öfters vor; auch
Sachs heiße die Stadt Epidam(n)um; «aber immerhin ist
ıhrscheinlich, daß Shakespeare auf diesem Wege zur Kenntnis
us-Stückes gelangt ist.» Eine dankenswerte Beobachtung.
n. A. Brandl.

Horaz und Shakespeare.

ge Diels macht mich aufmerksam, daß eine Stelle in «Julius
, 1, 46 ff.), wo der Jubel der Römer beim Einzug des
geschildert wird, beachtenswerte Übereinstimmung mit
ırm. I, 20, 5 ff. zeigt, mit der Schilderung des Volksjubels
ug des Mäcenas. Es war ein plausus, sagt Horaz, ut paterni

fluminis ripae simul et iocosa redderet laudes tibi Vaticani montis imago. Ähnlich bei Shakespeare: Have you not made an universal shout, That Tiber trembled underneath her banks To hear the replication of your sounds Made in her concave shores? Also die Uferhöhen des römischen Flusses erscheinen in beiden Fällen als Echospender: eine hinreichend konkrete Parallele, um vermuten zu lassen, Shakespeare habe sich hier, wie öfters, an seinen Schulautor Horaz erinnert. Hat man doch auch den berühmten Ausspruch im «Sommernachtstraum» über den holden Wahnsinn (fine frenzy) des Dichterauges an die Horazische amabilis insania (Carm. III, 4, 5 f.) angeknüpft (Jahrb. IX, 336). Da Shakespeare zwei lateinische Zitate aus Horaz bringt (Al. Schmidt, Shakesp.-Lex. S. 1427) und ihn zweimal in Jugenddramen als beliebten Schulautor einführt (LLL. IV, 2, 104, Tit. And. IV, 2, 22), fehlt es auch nicht an der erforderlichen Grundlage für solche Einflußvermutungen. Wollte ein klassischer Philologe den Horaz-Nachklängen bei Shakespeare in systematischer Weise nachspüren, so dürfte er noch viel Interessantes finden; das Jahrbuch würde ihm zu solchem Zwecke angelweit offen stehen.

Berlin. A. Brandl.

Shylock in Afrika.

In der Geschichte «Muhemedi und seine Ankläger», die wir unter den «Märchen und Erzählungen der Suaheli von C. Velten»[1]) finden, lesen wir von klugen Rechtsentscheidungen, von denen eine lebhaft an den Richterspruch der Portia in Shakespeares «Kaufmann von Venedig» erinnert. Die daraufbezüglichen Stellen lauten: «Eines Tages gingen beide [nämlich zwei Vettern] auf den Markt und fanden zwei Ziegen, die für zwanzig Rupien feilgeboten wurden. Sie kauften sie, da es kurz vor dem Festtage war. Der eine sagte: «Warten wir, mein Freund, bis zum Festtag mit dem Schlachten.» Dieser erwiderte: «Gut». Als der Festtag herankam, schlachtete der eine seine Ziege und brachte dem andern den Kopf derselben und sagte: «Ich gebe dir den Kopf meiner Ziege, gieb mir den deinigen.» Dieser willigte ein. Sie aßen das Fleisch, und als es zu Ende ging, schlachtete der andere seine Ziege und brachte seinem Freunde den Kopf derselben hin. Der aber sagte: «Damit bin ich nicht einverstanden, ich gab dir den Kopf meiner Ziege, gieb du mir den deinigen; wozu bringst du mir jetzt den Kopf einer Ziege, so sind

[1]) Stuttgart und Berlin, W. Spemann, 1898, S. 34 ff.

wir doch nicht übereingekommen! Ich muß deinen Kopf haben.» Jener hielt die Worte, die er hörte, für Scherz. Der andere blieb jedoch dabei und sagte: «Du musst mir deinen Kopf geben, so haben wir die Vereinbarung getroffen.» Sie begaben sich nun zu ihren Vätern, damit diese ihren Streit schlichten sollten; dieselben waren jedoch nicht im stande dazu. Sie sagten vielmehr: «Gehet zum Sultan Ediri[1]) — — —. Es folgten ihnen viele, und sie begaben sich zum Sultan Ndozi, um bei ihm Recht zu holen — — —. Da trat jener Eigentümer der Ziege auf und brachte folgende Klage vor: «Im Namen Gottes, ich klage den Muhemedi an, wir sind übereingekommen, ich und er, ich gebe dir den Kopf meiner Ziege, und du giebst mir den deinigen. Heute weigert er sich; aus welchem Grunde? Wir haben doch diese Vereinbarung getroffen. Ich will jetzt seinen Kopf haben.» Der Sultan sagte zu ihm: «Das geht nicht an, deinen Bruder zu töten, vertragt Euch.» Dieser lehnte es jedoch ab. — — —

Nun begaben sie sich zum Sultan Ediri. Da kam der Eigentümer der Ziege und klagte: «Im Namen Gottes, ich klage den Muhemedi an; ich gab ihm den Kopf meiner Ziege und sagte ihm, gib mir den deinigen, und er willigte ein. Später wollte er mir den seinigen nicht geben; er schlachtete seine Ziege und brachte mir deren Kopf; unserer Verabredung gemäß war aber sein Kopf gemeint.» Der Sultan fragte den Muhemedi: «Sind die Worte deines Freundes wahr?» Er sprach: «Sie sind wahr, Herr». Dann wurden Soldaten herbeigerufen und der Sultan befahl ihnen: «Ergreift den Muhemedi.» Sie ergriffen ihn und führten ihn in den Hof. Sein Ankläger holte das Messer hervor. Der Sultan sprach: «Schneide ihm den Kopf ab und nimm ihn mit, aber gib acht, dass du ihm seine Seele lässt.» «Das kann ich nicht,» erwiderte jener, «wenn ich ihm den Kopf abschneide, wird er sterben.» Der Sultan fragte den Muhemedi: «Hast du ihm die Seele oder den Kopf versprochen?» Er antwortete: «Ich habe ihm nur den Kopf versprochen.» «Gut, o nimm seinen Kopf und laß ihm sein Leben!» «Das kann ich icht, Herr.» «Du wirst es können; denn ich will dich nicht ines Rechtes berauben; nimm seinen Kopf, aber laß ihm seine ele und zwar schnell; zögere nicht, denn das Stehen hier ist mir stig; ich habe Geduld mit dir gehabt, nimm ihn schnell und achte f sein Leben!« Da weinte jener und sprach: «Herr, ich bereue

[1]) d. h. «Gerechtigkeit».

meine Worte; wenn ich ein zweites mal solches wünschen sollte, so töte mich.» «Gut», sprach der Sultan, «so gehe deiner Wege.»

Vergegenwärtigen wir uns die Gerichtsszene aus Shakespeares «Kaufmann von Venedig» und vergleichen sie mit derjenigen in der Erzählung von Muhemedi und seinem Ankläger, so bemerken wir ausser der Ähnlichkeit des endgiltigen Urteils der Portia und des Sultans Ediri noch manche kleine übereinstimmende Züge.

Shylock und der Ankläger des Muhemedi werden beide ermahnt, Barmherzigkeit zu üben und von ihrem grausamen Vorhaben abzustehen. «Thou'lt show thy mercy ...» sagt der Herzog von Venedig zu Shylock, und Portia dringt wiederholt in ihn, die Tugend der Barmherzigkeit zu üben. Auch der Sultan Ndozi rät, daß Kläger und Verklagter sich vertragen. Doch sowohl Shylock wie der Vetter des Muhemedi weisen jede Nachsicht zurück.

Eine weitere Ähnlichkeit finden wir in dem Verhalten der Portia und des Richters Ediri, indem sie beide mit ihrem rettenden Urteil zurückhalten, so daß alle Beteiligten glauben müssen, es gäbe kein Mittel, die Bluttat zu verhindern. Antonio und Muhemedi werden noch einmal gefragt, ob sie die Klage anerkennen, und beide müssen dies bejahen. Schon sind die Messer entblößt, die im nächsten Augenblicke die Unglücklichen treffen sollen, da sprechen die Richter noch einmal. Und wie Portia den Juden warnt, wenn ihm sein Leben lieb wäre, keinen Tropfen Blutes zu vergießen, so hält der Sultan Ediri wiederum den Kläger zurück mit dem Ausspruch: «Schneide ihm den Kopf ab und nimm ihn mit, aber gieb acht, daß du ihm seine Seele läßt.» — Nachdem der Jude und der Vetter des Muhemedi eingesehen, daß sie ihr Vorhaben nicht ausführen können, ohne selbst Schaden dadurch zu erleiden, drängen die jedesmaligen Richter die Kläger, ihr Recht auszuüben; und auch hierin erinnert das Suaheli-Märchen an die Gerichtsszene bei Shakespeare.

Es ist noch nicht mit Bestimmtheit nachgewiesen, aus welcher Quelle die Suaheli ihre Märchen geschöpft haben. C. Velten glaubt, daß sie zum größten Teil aus Arabien stammen, und nimmt speziell auch für unsere Erzählung eine arabische Quelle an. Er selbst hat sich die Märchen von Eingeborenen des Landes erzählen lassen und sie dann, wie er sie gehört, niedergeschrieben.

Unsere Erzählung scheint mit einem mohamedanisch-indischen Märchen verwandt zu sein, das Karl Simrock in seinem Buche «Die Quellen des Shakespeare in Novellen, Märchen und Sagen«[1]) anführt.

[1]) Bonn bei Adolf Markus, 1870, I. S. 234 f.

Wie in diesem Märchen ist nämlich in der Geschichte des Muhemedi nicht nur von einem Rechtsspruch die Rede, sondern von drei salomonischen Urteilen. Die mohamedanisch-indische Erzählung stimmt in Bezug auf den ersten Rechtsspruch noch mehr als das Suaheli-Märchen mit Shakespeare überein, da von einem Soldaten erzählt wird, der von einem Juden Geld entleiht und diesem ein Pfund seines Fleisches verschreibt, aber ebenso wie Antonio durch eine kluge Entscheidung des Richters gerettet wird. Die grosse Ähnlichkeit der beiden anderen Episoden des mohamedanisch-indischen und des Suaheli-Märchens ergiebt sich aus folgendem.

Muhemedi klettert auf dem Wege zum Richter auf eine Kokospalme, um seinen Durst an der Milch der Kokosnüsse zu stillen. Er fällt vom Baume herunter und stürzt unglücklicherweise auf eine alte Frau, die unter der Palme steht, so daß die Frau stirbt. Der Soldat des mohamedanisch-indischen Märchens springt auf der Flucht vor dem Juden in einen Steinbruch und fällt auf einen Mann, der dadurch getötet wird. Die Richter entscheiden in beiden Fällen: der Ankläger solle auf den Baum steigen, bezw. an den Rand des Steinbruchs gehen, und sich auf den untenstehenden armen verklagten Pechvogel stürzen, um ihn ebenfalls zu töten.

Die dritte eingeflochtene Erzählung des Suaheli-Märchens erinnert insofern an das mohamedanisch-indische, als beide Schuldige durch ihre Unvorsichtigkeit eine Frau, die Mutter werden sollte, um diese Mutterschaft bringen. Auch in diesem Falle ist das richterliche Urteil in beiden Erzählungen gleichlautend.

Andere Märchen, die in einzelnen Stücken sehr an das mohamedanisch-indische anklingen, führt Simrock noch in seiner Quellensammlung auf. A. Vambéry und Edward Dowden weisen in der «Literature», Bd. III. S. 115 und 140 auf eine weitere orientalische und zwar türkisch-persische Paralelle hin.

Würzburg. Dora Förster.

«The Murder of John Brewen.»

The authorship of this pamphlet is attributed both by Boas and Schick, to Thomas Kyd, mainly on account of the name written on the title-page and at the end of the unique copy in the Lambeth Palace Library. The Lambeth copy, Schick writes (The Spanish Tragedy in the *Temple Dramatists*, 1898, p. XVI), «has at the end the name of 'Thomas Kydde', added in handwriting, as far as I can

judge, contemporary and genuine.» Boas, however, reads this signature as «Tho. Kydd» (Works of T. Kyd, Oxf. 1901, p. LXV), but acknowledges that it is not an autograph of the dramatist. If the two signatures are identical, as Boas regards them, it is plain from the facsimile of the title-page given by Boas (p. 285) that both of Kyd's editors have misread them, for the name which there appears is not Tho., or Thomas, but John, written: «Ihō». This spelling of the name was not uncommon, witness Jhon Lyly (ed. Arber, p. 6), Jhon Redford (Manly, Specimens, I 420), Jhon Daye (Stat. Reg. ed. Arber. I 450). The signature, then, is apparently that of the man who printed the pamphlet, John Kyd, and so disappears the only plausible reason for connecting this piece of hack-work with the author of The Spanish Tragedy.

Bridgwater. Wilfrid Perrett.

Zu den italienischen Hamlet-Opern.

Im vorletzten[1]) Bande des Shakespeare-Jahrbuchs hat Max Friedlaender in seiner Zusammenstellung der Kompositionen zu Shakespeares Dramen auch auf S. 83 zwei italienische Hamlet-Opern aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts angeführt und daraus den Schluß gezogen, daß schon «in erstaunlich früher Zeit» Shakespeares «Drama im Süden bekannt war». Auf S. 88 hatte er die Hoffnung ausgesprochen, «in einem der nächsten Jahrbücher einige libretti der ersten Hamlet-Opern abdrucken zu können, die zeigen werden, in welcher Form schon zu Beginn des 18. Jahrhunderts das Drama in Italien verbreitet worden ist.» Ich muß leider diese Hoffnung zerstören. Von Shakespeares Hamlet wußte man in der ersten Hälfte des Rococojahrhunderts in Italien nichts. Bei den erwähnten «Amleto»-Opern handelt es sich nur um den Dänenprinzen des Saxo Grammaticus. Auf diesen Schriftsteller gestützt hat Apostolo Zeno 1706 in Venedig ein Drama «Amleto» erscheinen lassen, ohne eine Ahnung zu haben, daß ein Größerer schon vor ihm auf demselben Pfade gewandelt war. Eine Abschrift von Zenos Stück, das sich den Venezianern als Melodrama präsentiert hatte, befindet sich in der Bibliothek der deutschen Shakespeare-Gesellschaft; eine ausführliche Beschreibung hat der 19. Band unseres Jahrbuchs, S. 350 ff.

[1]) Die Notiz mußte im vorigen Jahre wegen Raummangels zurückgestellt werden.

racht. Inwieweit die sieben späteren italienischen Hamlet-Opern diese Dichtung zurückgehen, kann ich nicht entscheiden. Viel-ht haben nur die zwei letzten — oder überhaupt nur die letzte? etwas mit Shakespeares Tragödie zu tun.

Jena. Wolfgang Keller.

„Amleto".

Zu der Frage, ob es ein Hamlet-Problem gebe, muß ich, wenn ı das Drama lese oder es im Theater sehe, wie der hartgesottene ylock da, wo ihn Porzia auffordert, einen Feldscheer zu bestellen. mit Antonio nicht verblute, die Antwort geben:

«Ich kann's nicht finden, s'ist nicht in dem Schein.»

h rühme mich dessen keineswegs; vielleicht bin ich darin eine ›n Gott versäumte Natur, daß mich auch im grauen Haar die nmer wieder erneute völlig naive Hingabe an ein Kunstwerk zu einer Reflexion gelangen läßt. Zwar habe ich natürlich in allen Stadien meines Lebens die vortrefflichen Bücher großer Shakespeare-erklärer gelesen und für einzelne, z. B. für die «Shakespearestudien» des feinen Prof. Hebler besondere Vorliebe gefühlt, beim Lesen solcher gescheidter Bücher überhaupt die Autoren bewundert und ihnen im Herzen gedankt, daß sie zuerst ihre und dann meine stille Studierstube mit dieser Wunderwelt von Gestalten erfüllten, die sie vor ihr Tintenfaß zitiert hatten. Aber dabei brannte doch jedesmal mein Herz, ihrer Belehrung zu entlaufen und den Dichter selbst vorzunehmen. Der aber nahm dann mich in einer Weise vor, daß mir sehr bald Hören und Sehen verging und ich eigentlich nicht anders las, als wie ein Kind glühenden Kopfes Märchen liest.

Darum wüßte ich auch zu der Frage nichts anzumerken: «Was st uns Deutschen heute Hamlet?» Oder soll ich die Antwort wagen: ein zu sehr durch minutiöse Forschung durchpflügtes Gefilde voller ahlloser Fähnlein und Meßpflöcke, wie die Geometer sie aufzupflanzen und einzustecken pflegen? Nein, auch das sage ich nicht, weil ich, wie nun offenkundig, diese unendliche Gedankenarbeit der Forscher uf einmal vergesse, sobald das Werk selbst mich wieder hat.

Weiß ich nun nicht, was gerade uns Deutschen und heute Hamlet ist, so habe ich dagegen vor ein paar Jahren in einer Provinzstadt Oberitaliens gesehen, daß er Italienern noch etwas sein ann. In Novara wars, an einem Pfingstsonntag abend. «Amleto»

die «tragedia rinommatissima del gran Shakespeare» solle gegeben werden, meldeten die an den Straßenecken klebenden Theaterzettel. Eine umherziehende Gesellschaft, wie sie in Italien üblich sind, wo auch große Städte kein ständiges Theaterpersonal haben, spielte in dem hübschen kleinen Stadttheater.

Da ich zufällig an diesem Tage irgendwo das prahlerische Protzen auf Reichtum und Besitz irgend eines Großindustriellen jener Gegend mitangesehen hatte, so überfiel mich auf dem Wege, indem aus Gassen und Gäßchen ganze Züge von Leutchen gleich mir nach dem Theater strebten, ein Gedanke, der mir sonst niemals gekommen wäre: welche unendliche, gar nicht zu berechnende Kapitalmacht ein Genius wie Shakespeare in der Welt eigentlich vorstelle. Das Schiller'sche Wort von dem bauenden Könige, der den Kärrnern zu tun gibt, schien mir auch einmal in diesem rein praktischen Sinne erwägenswert. Welche Summen mögen es sein, die nur dieser einzige «Hamlet» schon in Bewegung gebracht und in Umlauf gesetzt hat? Das müßte ein Statistiker berechnen, nichts dabei vergessen, nicht einmal die Honorare der Kommentatoren und die Schneiderrechnung, welche Sara Bernhardt für die Trikots zahlt, die sie als Dänenprinz trägt.

Es war im Zusammenhang mit dieser statistischen Phantastik begreiflich, daß ich den teuersten Platz im Theater belegte. Er war noch spottbillig genug! Und die Abendeinnahme dieser Amletovorstellung in Novara braucht mein Statistiker doch nicht zu buchen; denn ich blieb der einzige Gast auf den sogenannten «poltroni», den drei vordersten Parkettreihen. Nur auf den geringen Plätzen war das Haus gut besucht, die alte Erfahrung! Tout comme chez nous!

Und die Aufführung? Nun! große Künstler waren die guten Leute alle miteinander nicht. Und die Szene, in der im dritten Akt Hamlet seinen Schauspielern die üblichen Theaterunarten vorhält, hatte der Direktor wohlweislich gestrichen. Denn es ging doch nicht an, daß ein Hamlet, der selber mit den Händen durch die Luft sägte und eine Leidenschaft in Fetzen riß, das seinen Kollegen verwies. Aber trotz alledem und obschon das Schloß von Helsingör bedenklich in der Zugluft schwankte, als Hamlets Geist die Terasse betrat, — Shakespeares Genius, wenn er in dieser mondhellen Pfingstnacht auf Novaras Kunsttempel niederblickte, durfte sich mit Prospero sagen:

«Mein Zauber hält und meine Geister folgen.»

Man weiß, wie geräuschvoll gewöhnlich ein italienisches Theaterpublikum ist. An diesem Abend herrschte bei offener Szene beständig

ɔemlose Stille, welche das gespannteste Aufmerken und mit chtung geben der Zuschauer verbürgt. Dramatische Höhe- der Handlung aber wurden mit donnerndem Applaus und aufgenommen; so besonders jene Überrumpelung des durch die Anspielung auf seine Missetat in der Pantomime, mlet aufführen läßt. Eine solche Mausefalle des Gewissens cht nach dem Sinn eines italienischen Publikums. Nach den lüssen wurden, charakteristischerweise, die Hauptvorsteller len Namen ihrer Rollen gerufen; «Amleto! Amleto!» gellte ner wieder von den Gallerien. Kurz, das Drama, vielleicht upt zum erstenmal in Novara gespielt, überwältigte sichtlich müter.

ıletzt wurde ich das Opfer meines bevorzugten Platzes. Ich war ɪm lange Reisetagen und da in Italien die Theatervorstellungen sehr spät beginnen, allmählich so müde geworden, daß ich chluß nicht abwarten wollte. Eben ließ ich mir in der obe nächst dem Eingang zur Bühne meinen leichten Über- eichen, als der Direktor eine kleine Treppe herabgeeilt und ch zu kam. «Signor Barone!» — sprudelte er heraus, «Sie ı mir doch das nicht antun, schon wegzugehen? Denken Sie, n schlechten Eindruck es machen würde, wenn gerade der der den besten Platz im Theater hat und von allen gesehen wenn der ‚Signor Inglese' dieses Abends wegginge! Noch n einem ‚drama Inglese'! Ich habe Sie die ganze Zeit be- ɜt und mich so gefreut, daß Sie mit solcher Aufmerksamkeit ꞉tücke folgten. Bitte, bitte, warten Sie wenigstens, bis Sie as Wahnsinn gesehen haben, sie ist meine Frau, erst seit drei ɪn, ah! una attrice stupenda!»

ʳas war da zu tun? Ich warf der Garderobehalterin, die übrigens ıerkwürdige Ähnlichkeit mit Hamlets Mutter hatte, den Über- vieder hin und kehrte auf meinen «poltrone» zurück, im das leider auf so manche Lebenserfahrungen passende Wort ꞁnd, das Fortinbras am Schluß der Tragödie spricht:

«Mein Glück umfang' ich trauernd.»

ern. J. V. Widmann.

ɪt-Monologe in der Übersetzung von Mendelssohn und ɪg und Geoffroys Kritik über den Ducis'schen Hamlet.

ur wenig bekannt dürfte es sein, daß wir von Moses Mendels- dem Verfasser des tiefsinnigen, bei seinem Erscheinen (1767)

Epoche machenden «Phädon oder über die Unsterblichkeit der See
und anderer populär-philosophischer Schriften, dem intimen Freu
und Mitkämpfer Gotthold Ephraim Lessings, dem dieser in sein
«Nathan» ein literarisches Denkmal gesetzt hat, auch eine Üb
setzung des berühmten Hamlet-Monologs «*To be or notto be*»
sitzen. Sie ist wohl die erste metrische Übersetzung, die ihn
unser geliebtes Deutsch übertragen». Sie findet sich in Mend
sohns Abhandlung «Über das Erhabene und Naive in den schö
Wissenschaften». In seiner Erörterung dieses Themas kommt er
folgendem Raisonnement:

«So unveränderlich eine heroische Seele in ihren Gesinnungen ist, un
kurz und nachdrücklich sie diese ihre Gesinnungen zu erkennen gibt, wenn
Entschluß gefaßt ist; ebenso reich und unerschöpflich an Gedanken muß sie
zeigen, wenn sie ihre Handlungen überlegt, und noch ungewiß ist, welchen
ihr die Tugend zu gehen befiehlt. Sie muß weder eigensinnig, noch auf Gerade
handeln, und wenn der Fall zweifelhaft ist, die Gründe für und wider ihr
haben mit großer Behutsamkeit gegen einander abwägen, ehe sie sich auf eine
die andere Seite lenket. Alsdann nimmt das Erhabene in den Gesinnungen
reichsten Schmuck im Ausdrucke an; das ganze Feuer der Beredsamkeit wird
gewendet, die Bewegungsgründe auf beiden Seiten in ihrem stärksten Lichte
zeigen. Die unentschlossene Seele schwankt wie von Wellen getrieben von e
Seite zur andern, und reißet die Zuhörer allenthalben mit sich fort, bis sie endlich
Stimme der Tugend erkennt, die sie aus der Ungewißheit reißet. Sogleich sind
Zweifel besiegt, alle Hindernisse überstiegen, der Entschluß stehet fest, und ni
vermag ihn nachher wieder wankend zu machen.

Aus dem Erhabenen von dieser letzten Art entspringen die Monologe in
Trauerspielen, die in den neueren Zeiten, da man den Chor abgeschafft hat,
in Schwang gekommen sind. Die Monologe des Augustus in dem Trauersp
«Cinna»[1]) (Akt VI, Sz. III), der Rodogune in dem Trauerspiele dieses Name
(Akt III, Sz. III), des Agamemnons in dem Trauerspiele «Iphigenia»[3]) (Akt
Sz. III), des Cato beim Addison (Akt V, Sz. I), des Äneas in des Metastasio C
«Dido» (Akt I, Sz. XIX) sind Meisterstücke in ihrer Art. Jedoch werden sie
von dem berühmten Monologe des Hamlet beim Shakespeare in dem dritten A
zuge (Sz. II) übertroffen. Man erlaube mir, diesen letzteren, zum Behuf derjeni
Leser, die der englischen Sprache nicht kundig sind, zu übersetzen. Hamlet
einen gegründeten Verdacht auf seine Mutter und auf ihren jetzigen Gemahl,
sie seinen Vater, den rechtmäßigen König, meuchelmörderisch umgebracht. Di
Gedanke nagt und ängstigt seine Seele so sehr, daß er in eine tiefe Schwer
verfällt. Er ist entschlossen, den Tod seines Vaters zu rächen; allein er ist
nicht völlig überzeugt. Die Ungewißheit stürzt ihn in Verzweiflung und verl
ihn fast, sich selbst zu ermorden. Vertieft in diese trübsinnigen Gedanken, trit
auf und überlegt:

---

[1]) von Pierre Corneille.
[2]) von Pierre Corneille.
[3]) von Racine.

Sein, oder Nichtsein; dieses ist die Frage!
Ist's edler, ein Gemüt des Schicksals Wut
Und giftige Geschoß zu dulden; oder
Sein ganzes Heer von Qualen zu bekämpfen,
Und kämpfend zu vergeh'n. — Vergehen? — Schlafen!
Mehr heißt es nicht. Ein süßer Schlummer ist's,
Der uns von tausend Herzensangst befreit,
Die dieses Fleisches Erbteil sind. — Wie würdig
Des frommen Wunsches ist vergehen, schlafen!
Doch schlafen? — Nicht auch träumen? Ach, hier liegt
Der Knoten! Träume, die im Todesschlaf
Uns schrecken, wenn einst dies Fleisch verwest,
Sind furchtbar. Diese lehren uns geduldig
Des langen Lebens schweres Joch ertragen.
Wer litte sonst des Glückes Schmach und Geißel,
Der Stolzen Übermut, die Tyrannei
Der Mächtigen, die Qual verschmähter Liebe,
Den Mißbrauch der Gesetze, und jedes Schalks
Verspottung der Verdienste, mit Geduld?
Könnt uns ein bloßer Dolch die Ruhe schenken,
Wo ist der Tor, der unter dieser Bürde
Des Lebens länger seufzete? — Allein
Die Furcht vor dem, was nach dem Tode folgt,
Das Land, von da kein Reisender zurück
Auf Erden kam, entwaffnen unsern Mut.
Wir leiden lieber hier bewußte Qual,
Eh' wir zu seiner Ungewißheit fliehen. —
So macht uns alle das Gewissen feige![1])
Die Überlegung kränkt mit bleicher Farbe
Das Angesicht des feurigsten Entschlusses.
Dies unterbricht die größte Unternehmung
In ihrem Lauf, und jede wicht'ge Tat
Erstirbt — — —.»

Auch noch von einem zweiten Hamlet-Monolog existiert eine [M]endelssohn'sche Übersetzung in Versen. Im weiteren Verlaufe [s]einer Betrachtungen spricht der Verfasser abermals vom «Hamlet», [u]nd dort heißt es:

«Niemand weiß glücklicher von den gemeinsten Umständen Vorteil zu ziehen, [u]nd sie durch eine glückliche Wendung erhaben zu machen, als Shakespeare. Die [W]irkung dieses Erhabenen muß desto stärker sein, je unvermuteter es überrascht, [u]nd je weniger man sich zu der Geringfügigkeit der Ursache solcher wichtigen [u]nd tragischen Folgen versehen hatte. Ich will einige Beispiele hiervon aus dem

[1]) In diesem Vers, der im Original
Thus conscience does make cowards of us all
[la]utet, übersetzt hier Lessing, wie auch später Schlegel, das Wort conscience mit [G]ewissen; bei Bodenstedt dagegen heißt der Vers richtiger:
Und dies Bewußtsein macht uns all' zu Memmen.

Hamlet anführen. Der König lässt Lustbarkeiten anstellen, um die Melancholey des Prinzen zu zerstreuen. Man führt Schauspiele auf. Hamlet hat das Trauerspiel «Hekuba» aufführen sehen. Er scheint bei guter Laune zu sein. Die Gesellschaft verläßt ihn, und — nun erstaune man über die tragischen Folgen, die Shakespeare aus diesen gemeinen Umständen zu ziehen weiß. — Der Prinz spricht mit sich selber:

O welch ein kriechender, elender Sklave
Muß Hamlet sein! — Wie ungeheuer! Dieser Gaukler
Erdichtet Kummer, träumt von Leidenschaft,
Und seine Seele folgt der Phantasey,
Und würkt; entflammt sein Angesicht, verleiht
Den Augen Thränen, seinen Blicken wilde
Bestürzung, seiner Stimm' ein tödtlich Röcheln;
Der ganze Mann entspricht dem eingefaßten Wahne.
Für wen? — Für Hekuba?
Was geht ihn Hekuba, was geht er sie an?
Und wer kann weinen? O was wird er tun,
Hätt' er den Trieb zur Leidenschaft, der mich
Anspornet? usw. Hamlet, Akt II.

Welch ein Meisterzug! Die Erfahrung lehrt, daß die Trübsinnigen bei jeder Gelegenheit, öfters in unsern Aufmunterungen selbst, ganz unvermutet einen Übergang zur herrschenden Vorstellung ihrer Schwermut finden, und je mehr man sie davon abgeführt zu haben glaubt, desto plötzlicher stürzen sie zurück. Diese Erfahrung hat das Genie des Shakespeare geleitet, so oft er die Melankoley zu schildern hatte. Sein Hamlet und sein Lear sind voll von dergleichen unerwarteten Übergängen, darüber der Zuschauer sich entsetzen muß.

Im dritten Aufzuge sucht Gildenstern, ein vormaliger Vertrauter des Hamlet, auf Veranlassung des Königs, ihn auszuforschen und die geheime Ursache seiner Schwermut zu erfahren. Der Prinz merkt es und wird unwillig:

Gildenstern. O mein Prinz! meine Pflicht ist vielleicht zu kühn, allein — —

Hamlet. Das verstehe ich nicht recht. Willst du mich aufmuntern; so spiele hier auf dieser Flöte.

Gildenstern. Das kann ich nicht, mein Prinz.

Hamlet. O spiele doch!

Gildenstern. In der Tat, ich kann nicht.

Hamlet. Ich bitte.

Gildenstern. Ich weiß sie nicht anzusetzen, mein Prinz!

Hamlet. Das ist so leicht, als die Kunst zu lügen. Hier lege die Finger, hier den Daumen an. Mit dem Munde gieb der Flöte deinen Othem; so wird sie entzückende Töne sprechen. Versuche es!

Gildenstern. Umsonst! Ich habe die Wissenschaft nicht, die geringste Harmonie herauszubringen.

Hamlet. So? Wofür siehest du mich also an? Du willst mir die Töne ablocken, die im Innersten meines Herzens verborgen liegen. Auf mir zu spielen hältst du für eine leichte Kunst. Und in diesem schlechten Holze liegt eine bezaubernde Stimme, eine göttliche Musik, und du kannst sie nicht zum Laute bringen. O du verstehst noch weniger die Kunst, meinem Herzen seine harmonische Töne abzulocken! usw.

Niemand als ein Shakespeare darf sich unterstehen, solche gemeine Umstände auf die Bühne zu bringen; denn niemand als er besitzt die Kunst, Gebrauch davon zu machen. Muß der Zuschauer hier nicht so betroffen stehen, als Gildenstern, der die überlegene Klugheit des Prinzen empfindet, und sich voller Beschämung entfernet?»

Gleich Lessing, der in seiner Hamburger Dramaturgie zuerst die Aufmerksamkeit der gebildeten Welt Deutschlands auf Shakespeare gelenkt hat, hat auch Moses Mendelssohn durch obigen bahnbrechenden Hinweis auf den unsterblichen britischen Dichter dazu beigetragen, ihn bei uns einzubürgern. Er hat sich dadurch berechtigten Anspruch erworben auf den Dank aller Shakespeare-Freunde!

Noch eine andere Übersetzung des berühmten Monologs: «To be or not to be», die ebenfalls nur wenig bekannt sein dürfte, ist von literarhistorischer Bedeutung: sie hat keinen Geringeren als Lessing selbst zum Verfasser. In Hamburg ging eine von dem dortigen Theaterdirektor und verdienstvollen Shakespeare-Darsteller Friedrich Ludwig Schröder mit Zugrundelegung der Wieland'schen Übersetzung gefertigte Prosa-Bearbeitung des Hamlet[1]) über die Bretter, und in dieser rührt der betreffende Monolog von Lessing her. Sein Wortlaut ist:

«Sein, oder nicht sein: das ist also die Frage. Ist edler die Seele dessen, der Wurf und Pfeil des angreifenden Schicksals duldet? oder dessen, der sich gegen alle die Heere des Elendes rüstet, und widerstrebend es endigt? — Sterben — schlafen; weiter nichts; und mit diesem Schlafe den Gram unserer Seele, die unzählbaren Leiden der Natur endigen, die hier unser Erbteil sind, ist eine Vollendung, die wir mit Andacht wünschen sollten. — — Sterben, schlafen. — Schlafen? Vielleicht auch träumen. Da, da liegt es! Denn was uns in diesem Todesschlafe für Träume kommen möchten, wenn wir nun dem Geräusch hier entronnen sind, das verdient Erwägung. Dies ist die Rücksicht, warum wir uns den Leiden eines so langen Lebens unterwerfen. Denn wer ertrüge seine Geißeln, seine Schmach, die Bosheit des Unterdrückers, die Verachtung des Stolzen, die Qualen verworfener Liebe, die zögernde Gerechtigkeit, den Übermut der Großen, die Verhöhnungen des

[1]) Diese Bearbeitung ist eine höchst freie und namentlich sehr gekürzte. Verschiedene Personen sind umgetauft: Polonius in Oldenholm, die Offiziere Marcellus und Bernardo in Gustav und Bernfield. Claudius heißt einfach: der König von Dänemark, ohne Angabe eines Namens. Horatio, Fortinbras und die Höflinge, mit Ausnahme des Güldenstern, sind ganz gestrichen. Dagegen ist dem einen Soldaten Francisco (Frenzow) ein zweiter, namens Ellrich beigegeben. Im Druck erschien diese Bühnenbearbeitung in der Vossischen Buchhandlung in Berlin unter dem Titel: «Hamlet, Prinz von Dänemark. Trauerspiel in sechs Aufzügen. Nach Shakespeare. Nebst Brockmann's Bildnis, als Hamlet, und der zu dem Ballet verfertigten Musik». Unter «Ballet» ist die Pantomime verstanden, die dem Schauspiel von der Ermordung Gonzagos vorausgeht. Der Name des Komponisten ist nicht genannt.

nachgiebigen Verdienstes von Unwürdigen, wenn er mit einem blanken Messerchen die Sterbeglocke nach sich ziehen dürfte? Wer hielte es wohl aus, unter der Last eines so mühevollen Lebens sich zu ängstigen und zu jammern? Aber die Ahnung von Etwas nach dem Tode (kein Reisender kehrt je aus dem unbekannten Lande zurück) verwirrt die Seele, und bringt es dahin, daß wir Übel, die wir haben, lieber ertragen, als zu andern fliehen, die wir nicht kennen. So macht uns das Gewissen zu Memmen: so entnervt ein bloßer Gedanke die Stärke des natürlichen Abscheues vor Schmerz und Elend, und die größesten Unternehmungen, die wichtigsten Entwürfe werden durch diese einzige Betrachtung in ihrem Laufe gehemmt, und von der Ausführung zurückgeschreckt. Aber still! — — die schöne Ophelia! — Nymphe, erinnere dich aller meiner Sünden in deinem Gebete.»

Als Pendant zu den mehr oder weniger gelungenen deutschen Übersetzungen des Hamlet, an deren Spitze die von Schlegel prangt, sei auch einer französischen gedacht, aus der Feder des Abbé Julien-Louis Geoffroy (geb. 1743, gest. 1814), der lange Zeit bei seinen Landsleuten als eine Autorität ersten Ranges galt, vor dessen kritischen Richtersprüchen die Schauspieler zitterten, und der noch heute von seinen Landsleuten hochgeschätzt wird. Seine Theaterkritiken erschienen im Feuilleton des «Journal des Débats» und später, gesammelt, wiederholt auch in Buchform. In seiner Hamlet-Kritik (März 1809) zitiert er den ersten der oben besprochenen Monologe.

Die weitschweifigen Salbadereien Geoffroys zu besprechen, würde zu weit führen: es sei deshalb nur das Allerwesentlichste erwähnt.

Er fällt ein geradezu vernichtendes Verdammungsverdikt über Shakespeare: er nennt die Handlung des Stücks «farces de Shakespeare», und «les idées d'Hamlet« bezeichnet er als «burlesques et bouffonnes». Er begreift, daß «Ducis a dû se trouver embarassé dans cet amas de folies[1]).

Als ein hohes Verdienst belobt Geoffroy, daß bei Ducis die Königin ihren Gemahl nicht «par l'oreille» vergiftet hat, sondern vermittelst eines «verre de tisane ou d'apozème, expédient beaucoup plus digne d'un siècle poli».

Eine eigentümliche Vorstellung hat Geoffroy sich von der Kirchhofsszene gemacht. Betreffs dieser heißt es: «Hamlet s'amuse à regarder les têtes de mort dont le cimetière est plein».

Über den Geist von Hamlets Vater sagt Geoffroy: «L'ombre d'Hamlet est terrible; elle est nécessaire à l'action: celle de Ninus

[1]) Ähnlich bezeichnet Voltaire in seiner Abhandlung «De la tragédie anglaise» die «Tragödien» Shakespeares als «farces monstrueuses».

[2]) In Voltaires Sémiramis.

st inutile et fait rire. Du temps de Shakespeare on croyait aux revenans; le peuple y croit encore en Angleterre; et beaucoup de gens comme il faut sont peuple: cette superstition est d'autant plus étonnante, que la philosophie et l'incrédulité sont marchandises anglaises». Diese Stelle ist eine der wenigen vernünftigen und richtigen, welche die Kritik enthält. Sie stimmt überein mit den Ansichten Lessings (Hamburger Dramaturgie, 11. und 12. Stück) und A. W. von Schlegels (12. seiner Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur). Grundfalsch dagegen ist, was vorausgeht: «L'ombre du roi défunt se fait voir d'abord à quelques gardes du palais: elle révèle ensuite à son fils le crime de sa mère: l'effet de cette vision est de rendre le jeune prince tout à fait fou». Hamlet fingiert ja nur den Wahnsinn.

Übrigens findet auch die Ducis'sche Umdichtung keine Gnade vor Geoffroys Augen: auch sie verurteilt er aufs Strengste als langweilig, arm an Handlung und schwülstig in der Sprache, und er spottet in den Versen[1]):

Un fou du moins fait rire, et peut nous amuser . . .
J'aime mieux Shakespeare et sa burlesque audace,
Que ces vers où Ducis se morfond et nous glace.

Schließlich sei noch betreffs des «*To be or not to be*»-Monologs auf drei französische metrische Übersetzungen verwiesen, die das Shakespeare-Jahrbuch (I, 90 ff.) abgedruckt hat: von Voltaire, von Alexander Dumas und Paul Meurice und vom Chevalier de Chatelain sowie Jahrbuch XXIX/XXX, S. 117, auf den Nachweis der frappanten Ähnlichkeit dieses Monologs mit Shakespeare's Sonett 66, welche dieses fast als das Original von jenem erscheinen läßt.

München. August Fresenius.

Eine Bearbeitung des „Julius Caesar" von Friedrich Hebbel.

Es dürfte nicht bekannt sein, daß Hebbel Shakespeares «Julius Caesar» für das Wiener Burgtheater eingerichtet hat und daß er beabsichtigte, auch andere Shakespeare'sche Stücke zu bearbeiten.

[1]) Sie sind eine Variation der Verse aus dem 4. Gesang von Boileaus «Art poétique»:

Un fou du moins fait rire, et peut nous égayer;
Mais un froid écrivain ne sait rien qu'ennuyer.
J'aime mieux Bergerac et sa burlesque audace,
Que ces vers où Motin se morfond et nous glace.

Mein Kollege Albert Leitzmann hat mir die folgenden darauf bezü
lichen Stellen nachgewiesen. Am 22. August 1848 schreibt Hebb
an Bamberg:

> «Einstweilen habe ich den Caesar von Shakespeare fi
> die hiesige Bühne eingerichtet, dem ich, um die Wiener eine
> vollständigen politischen Kursus durchmachen zu lassen, de
> Coriolan, Richard III. und Antonius und Cleopatı
> nachfolgen zu lassen gedenke, wenn Herr von Holbein sei
> bisher bewiesene Willfährigkeit nicht verliert. Unter Einricht
> verstehe ich nichts weiter als ein simples Umschreiben d
> durchaus nicht sprechbaren Schlegel'schen Übersetzung. I
> nehme dem Dichter nichts als hin und wieder eine unverstän
> liche Trope, schenke ihm aber dadurch, daß ich ihn durcha
> verständlich mache, sehr viel. Die Arbeit ist sehr mühsam u
> zeitraubend.» (Briefwechsel I, 311.)

Aus Hebbels Tagebuch vom 31. Dezember 1850 erfahren w
daß, als Laube an der Burg zur Herrschaft kam, diese Bearbeitu
für die die Gattin des Dichters die Rolle der Portia übernommen hat
verworfen und dafür des Direktors eigene gespielt wurde. Das sa
auch ein Brief Hebbels an Laube vom 7. April 1850, in dem
auf die Aufführung seiner Bearbeitung Verzicht leistet, wenn il
das Honorar gezahlt werde, da er sich seiner Zeit einen Sekre
dafür gehalten habe. Laube selbst hatte erklärt, er habe von d
Hebbel'schen Bearbeitung nichts gewußt.

Den Gedanken Shakespeare'sche Dramen zu bearbeiten — w
auch mit Rücksicht auf seine Frau — hatte Hebbel vielleicht v
Rötscher empfangen, der ihn am 18. Oktober 1847 — also zur Z
der Tagebuchnotiz passend — aufgefordert hatte, «Cleopatra» für
Wiener Bühne einzurichten: seine Gattin solle dann die Titelro
übernehmen. Hebbel scheint aber nur den «Julius Caesar» bearbei
zu haben; und auch dieses Werk ist nie vor das Publikum getrete

Ist nun keine Spur seiner Bearbeitung mehr aufzufinden? A
Burgtheater selbst ist, wie mir der Sekretär freundlichst mitte
nichts darüber bekannt. Aber R. M. Werner erwähnt im 5. Ba
seiner Hebbel-Ausgabe, S. 15, er besitze als Geschenk des Her
Oberlehrers Ottens in Kiel einen Band der Schlegel'schen Üb
setzung, in der Hebbel «schon als Schreiber des Kirchspielvogts
den «Julius Caesar» für das Theater eingerichtet habe. Leider sei n
ein Teil der Änderungen Hebbels erhalten, das Übrige müsse a

leeren Blättern gestanden haben, die verloren gingen. «Freilich», fügt aber Werner hinzu, «deutet die Schrift auf spätere Zeit». Es ist nun doch sehr wahrscheinlich, daß, da uns eine Bearbeitung des Stückes von 1848 bezeugt ist, da ferner die Schrift des Bandes auf diese spätere Zeit weist, wir hier wirklich einen Teil der Hebbel'schen Einrichtung des «Julius Caesar» für das Burgtheater besitzen. Vielleicht nur eine Vorarbeit dazu, nicht das eigentliche Manuskript, aber auch die Vorarbeit sollte nicht der Vergessenheit anheimfallen. Shakespeares Drama mit Hebbels Augen zu sehen, ist schon des Strebens wert.

Jena. Wolfgang Keller.

Nekrolog.

Wilhelm Oechelhäuser.

Wilhelm Oechelhäuser entschlummerte nach kurzer Erkrankung am 25. September 1902 — ein rastlos Tätiger ging zur Ruhe.

Gesund an Leib und Seele hat er zweiundachtzig Jahre den Kampf des Lebens geführt, auf den verschiedensten Stätten, und auf allen war ihm Sieg und Gelingen beschieden. Wenn jemals, so hat sich an ihm das Dichterwort bewahrheitet: «wie sich Verdienst und Glück verketten».

Ein günstiger Stern leuchtete über seiner Wiege. Als Sohn eines in seinem Berufe hervorragenden Mannes erblickte er das Licht der Welt. Sein Vater war der Erfinder des Strohpapiermaschinensystems und besaß eine Fabrik in Siegen, in die der junge Oechelhäuser schon mit 14 Jahren eintrat, nachdem er nur die Bildung einer höheren Bürgerschule genossen hatte. Er darf also das hohe Verdienst des Autodidaktentums für sich in Anspruch nehmen und das noch höhere, niemals in die bekannten Fehler verfallen zu sein, die diesem Bildungsgange so oft anhaften: Dünkel, Eigensinn und alles besser wissen wollen. Wer den Entschlafenen auch nur oberflächlich gekannt hat, wird dies bestätigen müssen, wie er ihm die gewinnende Liebenswürdigkeit seines Wesens, die Schlichtheit und Gradlinigkeit seines Charakters nachrühmen wird.

Oechelhäuser war Kaufmann, Großindustrieller, Verwaltungsbeamter, politischer Schriftsteller, Volksvertreter und Shakespeareforscher.

Ehe wir uns der letztgenannten Tätigkeit des Dahingeschiedenen zuwenden, die für uns die erste und wichtigste ist, und die sein Andenken auch wohl am längsten lebendig erhalten wird, wollen wir nur einen kurzen Blick auf sein übriges Wirken werfen.

Da sehen wir den kaum Vierundzwanzigjährigen schon einen Regierungsauftrag erhalten, er wird zum Studium der Papierindustrie nach Frankreich und England entsendet. Vier Jahre später, 1848, beruft man ihn ins Reichshandelsministerium und in die Zentralbundeskommission.

Der vortrefflich geschriebene und warm empfundene, mit i gezeichnete[1]) Nachruf der Weimarer Zeitung vom 28. September 1902 hebt mit Recht den Scharfblick hervor, den Oechelhäuser in seiner Prüfungsarbeit bewies. Das selbstgewählte handelspolitische Thema erörterte die wichtigsten Komplemente des nationalen Handelssystems. «Er behandelte darin zwei für Seeschiffe fahrbare bedeutende Wasserbauwerke: einen Kanal von den Emshäfen nach dem Rhein und einen Eider-Kanal zur Verbindung der Ost- und Nordsee. Was dem Achtundzwanzigjährigen vorschwebte, ist in unserer Zeit zur Ausführung gelangt.»

Etwa drei Jahre verblieb er im Reichsdienst und hatte auch hier Gelegenheit, bei einer Dienstreise nach der Schweiz seine sichere Auffassung der wirtschaftlichen und handelspolitischen Fragen in trefflichen Berichten niederzulegen. 1851 wurde er Mitglied der zollvereinsländischen Berichtkommission für die Londoner Weltausstellung.

Ein Jahr später trat er aus dem Reichsdienst zur kommunalen Verwaltung über, er wurde zum Bürgermeister der Stadt Mühlheim a. d. Ruhr erwählt. Mit dem im selben Jahre angenommenen Abgeordnetenmandat für die Kreise Rees und Duisburg betrat er zum erstenmale die politische Arena, die ihn später in den Reichstag führte. Als die reifste Frucht seiner eifrigen Tätigkeit auf diesem Gebiete muß das wichtige Gesetz über die Gesellschaften mit beschränkter Haftpflicht bezeichnet werden, dessen Entstehen seiner Anregung und Mitarbeiterschaft zu verdanken ist.

In zahlreichen sozialökonomischen Abhandlungen zeigt er sich als praktischer Volkswirt von wahrhaft freisinniger Gesinnung und großzügiger Anschauung. Er betont die Pflichten der Arbeitgeber gegenüber den Arbeitnehmern, er dringt auf die Ausbildung des Koalitionsrechtes der Arbeiter, in dem er das einzige Mittel erkennt, ihre Lage auf gesetzmäßigem Wege zu verbessern. Überall gewahrt man den Blick des mitten im Leben stehenden, es klar erfassenden Mannes.

---

[1]) Wenn wir nicht irren, verbirgt sich unter dieser Chiffre der Vorsitzende unseres geschäftsführenden Ausschusses, Herr von Bojanowski. Die Red.

In Mühlheim hatte er freundschaftliche Beziehungen zu dem ehemaligen Parlamentarier von Unruh geknüpft, der später in Dessau eine Gesellschaft zum Bau von deutschen Gasanstalten ins Leben rief und Oechelhäuser dort zu einer leitenden Stellung verhalf. Die Tatkraft und das Geschick, mit der Oechelhäuser das neue Unternehmen zur Blüte führte, veranlaßte viele industrielle und kommerzielle Gesellschaften, diese hohe Intelligenz in ihre Wirkungskreise zu ziehen. Er wurde Verwaltungsrat der Deutschen Bank, der Anhalt-Dessauischen Landesbank, der Union-Gasaktiengesellschaft, der Berliner Maschinenbau-Aktiengesellschaft u. a. m.

1874 zum preußischen geheimen Kommerzienrat ernannt, wurde ihm 1883 der preußische Adel angeboten, den er für seine Familie, nicht aber für seine Person annahm.

Die von ihm persönlich am höchsten geschätzte Auszeichnung war der Titel eines Ehrendoktors der Philosophie, den ihm die Universität Erlangen 1893 verliehen hatte, konnte er doch diesen Ehrenkranz ganz besonders derjenigen seiner vielseitigen Beschäftigungen zuschreiben, die ihm auch in der Geschichte unserer Gesellschaft sein *monumentum aere perennius* gegründet hat, seinen rastlosen und erfolgreichen Bemühungen um die Kenntnis und Verbreitung der Werke William Shakespeares.

Ältere Mitglieder unserer Vereinigung werden vielleicht berichten können — und es wäre eine lohnende, jedenfalls eine dankenswerte Aufgabe —, wie und wann ihm diese hingebende Liebe zum großen Briten aufging, die in ihm den Gedanken zur Gründung der deutschen Shakespeare-Gesellschaft erweckte. Ich vermag hier nur die allgemein bekannte Tatsache zu verzeichnen, daß Wilhelm Oechelhäuser im Jahre 1864 mit Dingelstedt, Rudolf von Gottschall, A. von Loën, Brockhaus, N. Markgraf u. A. den Grundstein dieses Gebäudes legte, das heute schön und würdig emporragt und weiter in die Höhe streben wird, da es ihm an Bausteinen niemals fehlen kann.

«Shakespeare und kein Ende!»

Mit welcher Hingabe, mit welchem nie versiegenden Eifer er seit der Zeit bemüht war, Kenntnis und Verständnis des Gewaltigen überallhin zu verbreiten, das ist allen Lesern unseres Jahrbuches zu bekannt, als daß es weiterer Erwähnung bedürfte.

Wohl aber wird es sich geziemen, einen kurzen Rückblick auf s zu werfen, was Oechelhäuser außerhalb unseres engeren Kreises den großen William getan hat.

Man könnte seine Bestrebungen in eine Buch- und eine Bühnengkeit teilen.

In die erstere möchte ich zu allererst die billige Gesamtausgabe Shakespeare-Werke in einem Bande einrechnen. Es ist eine echte d rechte Volksausgabe, die da geschaffen wurde, das hat der buchıdlerische Erfolg bewiesen: dreißig Auflagen in zehn Jahren! — elch ein Schatz von Kenntnissen, von Erhebung, von ernstem und hlichen Genuß für ganz Deutschland bedeutet diese Zahl! Hier e überall zeigt sich der ausgesprochen praktische Sinn des Entılafenen, denn es ist wohl anzunehmen, daß der gute Same dieser ligen, künstlerisch ausgestatteten Ausgabe auf manches Ackerland fallen ist, in dem dies herrliche Korn bisher noch nicht aufgangen war.

Die Überleitung zur Bühnentätigkeit bilden die Einführungen die Shakespeare-Stücke, die er seinen Bearbeitungen voranstellt hat.

Diese kurzen, aber sehr sachgemäßen Einleitungen suchen ihren hm nicht in der Originalität, sie geben keine neuen glänzenden r blendenden Gesichtspunkte, sie verblüffen nicht durch ungewohnte ffassungen und kühne Hypothesen, aber sie schaffen ein von geıdem, natürlichem Erkenntnisvermögen in leicht faßlicher Weise rgelegtes Bild.

Es wäre sehr zu wünschen, daß diese kleinen Arbeiten in einer hlfeilen Ausgabe gesammelt würden. In ihrer Einfachheit und Anıaulichkeit könnten sie den Darstellern viel nützen, während sie zt fast nur dem Regisseur zu gute kommen, der sich gerade der chelhäuser'schen Bearbeitungen bedient und nicht alle haben sich Bühne erobern können.

Ich weiß wohl, daß sie sich nicht der ungeteilten Anerkennung r Shakespeare- und aller Bühnenkenner erfreuen. Mit solchen beiten ist es aber überhaupt ein eigenes Ding: sie teilen so nlich das Los der Übersetzungen. Wenn uns nicht zufällig eine z unzulängliche in die Hand geraten ist, so wird der Eindruck ersten, die man gelesen, die Wirkung aller späteren meistens beeinträchtigen.

Zudem ist bei Beurteilung von Bearbeitungen dem persönlichen chmack, dem besonderen Glauben an die Bühnenwirksamkeit, für

die es ja keine allgemein giltigen und anerkannten Regeln gibt, d vollste Spielraum gelassen.

Nicht in letzter Linie tritt noch hinzu, daß einmal eingebürge Bearbeitungen schwer verdrängt werden können. Auch das Bühne leben nennt die Gewohnheit seine Amme, es ist tatsächlich außer dentlich schwierig, die Schauspieler umlernen zu lassen und d szenischen Apparat von Grund aus in andere Geleise zu lenken.

Was aber bei Oechelhäusers Arbeiten zumeist ins Auge zu fas ist, das ist nicht ihr Wert an sich, den ich für meine Person s hoch einschätze, über den jedoch berufenere Männer verschiede Meinung sein mögen, sondern ihre Stellung in der Geschichte t Entwickelung der Bühnenbearbeitung Shakespeares.

Hier wird man ihnen einen bedeutenden einschneidenden E fluß nicht absprechen können.

Als die Sonne Shakespeares dem literarisch erwachenden Deuts land aufging, vermochten die Beschauer das Licht noch nicht ertragen.

Als Ludwig Schröder «Othello» auf die Bühne brachte, war Publikum über Desdemonas Ermordung entsetzt und empört. entstanden die Bearbeitungen von «Othello», «Lear» und «Haml mit «glücklichem Ausgang», die heute unser Lächeln erregen.

Wir dürfen sicher annehmen, daß Schröder der Stimme allgemeinen Geschmacks nur notgedrungen nachgab und daß er ni in dem Glauben handelte, den Dichter verbessern zu können. I war gewiß nicht die Meinung des Mannes, der, nachdem «Heinrich I eine scharfe Ablehnung erfahren hatte, vor den Vorhang trat mit nie erhörtem Mute den Zuschauern verkündete: «In der V aussetzung, daß dieses vortreffliche Stück immer besser werde v standen werden, wird es morgen wiederholt».

Wir besitzen dafür auch ein ausdrückliches Zeugnis von Schröd Freund und Biograph F. C. W. Meyer, der S. 290 schreibt:

«Schröder hat keinen Dichter aufrichtiger geschätzt und tie studiert. Selbst seine Fehler, wenn er deren hat, die nicht mehr Fehler seiner Zeit und ihrer Bedingnisse genannt zu wer verdienen, waren ihm nicht anstößig. Erlaubte er sich denn nicht, ihn unverändert auf die deutsche Bühne zu bringen, nahm Abkürzungen mit ihm vor, so zog der vorsichtige Schauspie sicherlich mehr den Geschmack seiner Zuschauer und seiner Z als den seinigen zu Rate. Selbst im Vaterlande des Dichters

man sich zu ähnlichen Aufopferungen genötigt gesehen. Schröder gab ihm dagegen, fast bei jeder Vorstellung, mehr von seinen Schätzen zurück. Seine gedruckten Bearbeitungen sind weder, was sie bei den ersten Vorstellungen waren, noch bei den letzten wurden.»

In Schröder lebte eben der Geist des wahren Schauspielers, der ganz in der Verehrung des Dichters und seiner Schöpfung aufgeht und sie nicht virtuosenhaft für seine zufällige Begabung und Leistungsfähigkeit zurecht schneidet.

Seine Nachfolger in der Shakespearebearbeitung treten etwas anders auf.

Deinhardstein gab uns seine jetzt fast unerträglich gewordene Einrichtung von «Was ihr wollt», in der Sebastian und Viola zu einer Doppelrolle, einem Virtuosenstückchen für eine gewandte Schauspielerin zusammengeschmolzen sind, er vergröberte die doch wahrlich genugsam körnige «Bezähmte Widerspenstige». Ähnlich verfuhr Karl von Holtey mit «Viel Lärm um Nichts». Franz von Dingelstedt, der das «Wintermärchen» eines Teils seines phantastischen Reizes entkleidete, faßte den genialen Gedanken, den ganzen Zyklus der Königsdramen auf die Bühne zu bringen, aber er scheute dabei nicht davor zurück, Aktschlüsse, ja ganze Szenen aus der eigenen Werkstatt einzufügen, denen große Theaterwirksamkeit allerdings nicht abgesprochen werden kann.

Er konnte sich freilich auf große Vorgänger berufen: auf Schiller, der in seiner Macbeth-Übersetzung den mystischen Reiz der Tragödie durch eine etwas nüchtern-moralisierende Auslegung erhellte, dabei aber zum Teil vernichtete, — auf Goethes noch anfechtbarere Einrichtung von «Romeo und Julia», die uns jetzt mit ihren opernhaften Eingangschören, und durch die Streichung der prächtigen Gestalt der Amme, als einer «der Tragödie nicht gemäßen» Figur, recht seltsam anmutet.

Noch größere Berechtigung erteilte ihm der Erfolg. Es war eben zur stillschweigenden Voraussetzung geworden, daß Shakespeare, um überhaupt auf der modernen Bühne wirken zu können, solchen Aufputzes bedürfe.

Mit einem Worte: aus Bearbeitungen waren Umarbeitungen geworden.

Oechelhäuser gebührt das große Verdienst, durch Wort und Tat, durch seine «Grundsätze für die Bühnenbearbeitung Shakespeares», wie durch diese Bearbeitungen selbst, zuerst nachdrücklich darauf

hingewiesen zu haben, daß der oberste Grundsatz jeder Bearbeitung Pietät gegen den Dichter sein müsse, Ehrfurcht vor dem Dichterwort das nur im äußersten Falle durch notwendige kurze Einschiebungen ergänzt, nicht aber durch Zusätze und umfangreiche Einschiebse entstellt werden dürfe.

Diese Grundsätze haben nach und nach immer mehr Geltung gewonnen, heute sind sie allgemein anerkannt, alle neueren Bearbeiter Kilian, Kohlrausch u. A. m. wandeln in diesen Bahnen.

Es wäre nun natürlich zu viel gesagt, wollte man behaupten Oechelhäuser habe diesen Stein allein ins Rollen gebracht. Mit dei Vervollkommnung des szenischen Apparates, mit der zunehmender Kenntnis, dem wachsenden Verständnis für die klassischen Dichtungei mußten diese Forderungen reifen. Fast gleichzeitig mit Oechelhäuse: beweisen die Meininger ihre Ausführbarkeit. Sie greifen bei dei «Räubern» und «Was ihr wollt» auf die ursprüngliche Fassung zurück, was kurz vorher schon Eduard Devrient in Karlsruhe mi Glück versucht hatte. Sie gehen in der «Hermannsschlacht» nocl weiter auf das Original zurück als der verdienstvolle Rudolf Genée sie stürzen die bisher allein herrschende Holbein'sche Bearbeitung des «Kätchen von Heilbronn» vom Thron und bringen es unverändert fast unverkürzt auf die Szene und ebenso verfahren sie mit der «Wintermärchen».

Es ist aber wieder bezeichnend für Oechelhäusers klaren Blick daß er den richtigen Zeitpunkt erkannt und erfaßt hat.

Erst nach und nach trat der Wandel der Anschauungen ein sagten wir eben, und so hatte auch Oechelhäuser mit seinen Bestrebungen keinen leichten Stand, besonders in den Bühnenkreisen Da erschien plötzlich ein Theaterfremdling, nicht einmal ein Gelehrte mit Bearbeitungen, die freilich keine so dankbare Rollen boten a die Dingelstedt'schen!

Die Oechelhäuser'schen Bühneneinrichtungen wurden sogar vo denen mißbilligt, die sie nicht kannten, nachdem Karl Frenzel, desse feine und kühle Kritik damals (1872) das Berliner literarische Lebe beherrschte, sich ziemlich absprechend verhalten hatte, als Herr vo Hülsen, der damalige Generalintendant, den Königsdramen in der Oechelhäuser'schen Bearbeitung die Pforten des Schauspielhauses öffnet und sich nach unserer Auffassung damit ein Verdienst um Shakespeare erwarb. Heute hat «das Dreherchen der Zeit», um mit Viola Narr zu reden, «seine gerechte Vergeltung herbeigebracht». Den Zyklus der Königsdramen, den das Schauspielhaus jetzt vorbereite

und der in diesem Frühjahr seinen Abschluß erreichen wird, liegt wieder die Oechelhäuser'sche Ausgabe zu grunde und in der gesamten Berliner Kritik hat sich nicht eine einzige Stimme dagegen erhoben.

Freilich zeigt sie jetzt in mancher Hinsicht ein anderes Gesicht. Oechelhäuser war bei allem berechtigten Selbstbewußtsein kein eitler Mann, er teilte nicht den Fehler vieler Bearbeiter, die etwas für alle Zeiten Giltiges geschaffen zu haben glauben. Allen Verbesserungsvorschlägen war er stets und gern zugänglich, nahm selbständige Veränderungen durchaus nicht übel, war im Gegenteil dankbar dafür und der Stunden, in denen er und ich diese Neu-Inszenierungen besprachen, werde ich stets mit Freude gedenken.

So war es Oechelhäuser an seinem Lebensabend beschieden, seine Bearbeitungen erfolgreich, zum größten Teil sogar mit ganz ungewöhnlichen Kassenerfolgen und in zahlreichen Wiederholungen über die Szene gehen zu sehen, die sich ihnen zuerst eröffnet hatte.

Auch auf diesem Gebiete war ihm das Glück hold, dessen Schmied er allezeit selber gewesen ist.

In der Geschichte der Shakespearedarstellung wird Oechelhäusers kluger Blick für die Bühnenwirkung, sein Fleiß, Kenntnis und Verständnis für immer einen Merk- und Markstein bilden, und in der Trauer um seinen Verlust wird die deutsche Shakespearegesellschaft Trost und Erhebung finden in dem stolzen Wort:

«Denn er war unser!»

Berlin SW. Max Grube.

Berichtigung. Die Angabe, Oe. habe nur die Bildung einer Bürgerschule genossen, ist irrig. Er besuchte bis zu seinem 14. Jahre die Lateinschule in Siegen. M. G.

Otto Gildemeister.

Am 26. August 1902 ist Otto Gildemeister von uns geschieden in mehr als einem Sinne einer der Ersten, wenn nicht der Allererste unsrer Stadt, seiner Heimat, die bis in seine letzten Tage sein Wohnsitz blieb und die er auch zu flüchtiger Wanderung nur höchst selten verlassen hat. In Deutschland überall gekannt und genannt, wo man die besten Namen nannte, lebte er doch unter uns in seinem behaglichen epheuumsponnenen Hause scheinlos dahin, kaum daß die breiteren Schichten des Volkes ihn von Angesicht gesehen hatten, der doch lange Jahre unser Bürgermeister war, und er rückte sich ungern in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. Als er am 13. März 1893

seinen siebzigsten Geburtstag hätte feiern können — da wur
eben nur siebzig Jahre alt. Wie gern hätten die zahlreichen
ehrer des Meisters der Sprache, des kongenialen Übersetzer
größten Poeten der Weltliteratur, des Politikers, des um das bren
Gemeinwesen so wohlverdienten Mannes sich an dem festlichen
im Bankettsaal bei Wein und Kerzen um ihn geschart — er l
die Huldigungen, die der gute Wille ihm zugedacht, bescheide
und selbst unser Künstlerverein, dem er in seinen ersten J
so viel gewesen, vermochte nicht mehr von ihm zu erlangen a
freundliche Annahme der Ehrenmitgliedschaft. In dieser Zu
haltung steckte der ganze Mann. Was er schien, berührte ihn
und dabei war er gleich entfernt von jener falsch-berühmten kol
Kleintuerei, hinter der sich die maßloseste Selbstliebe zu verb
pflegt, wie von der gespreizten Künstlerpose, die sich imm
Photographiestellung befindet. Er stürzte sich nicht begieri
ein Jubiläum, um sich und seinen Wert in den Augen der
zu erhöhen. Mochten andere (und wir Bremer hatten sie nah
kleinstes Opusculum wie die Henne das Ei begackern und
Bedeutung in die Welt hinausschreien — ihm ist dazu, glaub
nie auch nur die kleinste Versuchung genaht. Im Gleis de
schäfte, und deren waren viele, hat er anscheinend «so nebe
die köstlichste literarische Ernte unter Dach gebracht, und a
sich ganz im Zahlenmeer der bremischen Finanzen zu ver
schien und unseren kleinen Staat im Bundesrat zu vertrete
geordnet wurde, beschenkte er uns plötzlich mit dem glitze
Geschmeide der Stanzen des Ariost und den geheimnisvollen Sc
der Poesie Dantes. Wie mancher leichte Kranz senkt sich a
Häupter Unverdienter, denen der Himmel den Gefallen geta
sie ein jubiläumsfähiges Alter erreichen zu lassen. Und ein
erwählter wich dem Lärm einer Feier seiner Persönlichkeit i
schlichten Einfachheit und Wahrhaftigkeit seines Wesens aus.

Vielleicht bestimmte ihn zu seinem geräuschlosen Wa
durchs Leben, das die Welt lieber im Werktags- als im Fest
sah, noch eine besondere Rücksicht: die Scheu, sein Gefü
zeigen, denn ohne Rührung pflegt es bei Jubiläen und Huldig
nicht abzugehen; und weich habe ich Gildemeister, so oft mic
Glück mit ihm, zumeist in der behaglichen Enge seines Heim
sammenführte, nie werden sehen. Hat er doch auch den I
sich selber, sein eigenes Empfinden dichterisch auszusprechen
selten so übermächtig gefühlt, daß er ihm nachgeben m

Sicherlich lag hier eine Eigenart seines Wesens. Er war keine impulsive, keine vom Herzen leicht zu bestimmende Natur. Das Geistreiche war sein Element, und war ihm die Gunst der Stunde gewogen, dann sprudelte er im Gespräch am Teetisch, an dem seine schöne hoheitvolle und liebenswürdige Frau waltete, von feinen und schlagenden Pointen — nicht dem leichten luftigen Geschoß der Witzbolde: bei Leibe nicht. Das stieg bei ihm alles aus viel tieferem Grunde, aus dem kühlen Quell einer ernsten fest verankerten Natur. Und das eben gab seiner Unterhaltung in Schrift und Rede den seltenen Reiz (denn er schrieb wie er sprach): kaum je fand man das allergründlichste Wissen, den echtesten Sinn für das Wahrhafte so innig wie bei ihm mit der Lust am Graziösen, der Freude am Schönen verbunden. Auch unter der buntesten Hülle barg sich ein nahrhafter Kern, und ohne eine gefällige Schale vermochte er uns diesen wieder nicht zu reichen. Auch das lag ihm im Blut. Manche Journalisten arbeiten — die Götter wissen es — mit nichts als leeren Redensarten, und im Frohn der Presse sind schon tief angelegte Naturen verflacht. Otto Gildemeister aber hat die Lust am Federspiel mit keiner Regung seiner besseren Natur zu erkaufen nötig gehabt, geschweige denn hat er sie mit Reue und Überdruß gebüßt. Im Gegenteil. Als ein Jüngling trat er in die Redaktion der Weser-Zeitung (es war im Jahre 1845); etwa sieben Jahre blieb er ihr, zuletzt als Chefredakteur, getreu, dann erfolgte seine Ernennung zum Senatssekretär und einige Jahre später seine Erwählung zum Senator. Kaum aber hatte er die Bürde des Staatsamtes wieder abgeschüttelt, als er sogleich auch mit fast jugendlicher Eile «auf Schwingen wie Andacht und des Liebenden Gedanken» zu der alten Liebe zurückkehrte und außer seinen zwei wöchentlichen Leitartikeln in der Weser-Zeitung seine Schätze hierhin und dorthin verstreute. Der Journalismus war eben doch seine Liebe, und er war ein vollendeter Essayist. Ja, die lang zurückgedämmte Lust schien ihm in seinen alten Tagen die Kraft zu stählen, denn Besseres, Feineres, Geistvolleres als die Aufsätze seiner letzten Jahre hat er auch in der Fülle seiner Manneskraft nicht geschrieben. Des reifen satten Inhalts blieb die glänzende Form wert. Auch der Staatsmann und der Ästhetiker gingen Hand in Hand. In der freien Luft unserer kleinen Republik war er groß geworden, und Freiheit bedurfte sein aufrechter und doch allem Radikalismus abgeneigter Geist. An den großen politischen Wandlungen Deutschlands hat er zu seinem bescheideneren Teil freudig mitgearbeitet, aber der wuchtenden Persön-

lichkeit Bismarcks auch durch die Krümmen und Gewaltsamkeiten seiner Politik Heerfolge zu leisten verwehrte ihm seine politische Einsicht vielleicht ebensosehr wie sein künstlerisches Empfinden. Aber auch über dem Unerquicklichsten, über den «garstigsten» politischen Liedern, die er zu singen hatte, spielte es wie über den Bedeutendsten und Sachlichsten, das er aus Kunst und Wissenschaft traktierte, von farbigen Lichtern, und man glaubt ihm die Freude nachfühlen zu können, die einem Virtuosen des Worts die sprachliche Bezwingung eines spröden Stoffes gewährt, die Freude, das schwerste Edelmetall zu vornehmen Kunstgebilden und gelegentlich zu so zierlichen Sächelchen umzuschmieden, daß auch der leichtere Sinn sich an ihnen ergötzt.

Ich meine, ein jeder, der Gildemeister als Übersetzer kennt, müßte seine Lust am künstereichen Ringen mit dem Stoff auch dort wahrnehmen und eben dort seine Stärke erkennen. Die lyrischen Reize Ariosts, das holde Liebesidyll Angelica-Medor, das süße weiche Dunkel Lord Byrons, manch großes Wort Shakespeares hat auch schon ein anderer meisterlich nachzubilden vermocht, und den Edelrost der Sprache Dantes hat er zwar behutsam zu schonen verstanden, doch klingt die Übersetzung so viel glatter als das Original. Aber mit Worten zu jonglieren vermochte keiner wie er. Keiner Schwierigkeit seiner Urbilder beugt er aus, und oft schafft er sich zu den vorhandenen neue Hindernisse, gleichsam nur um ihrer zu spotten. So heißt es im zweiundzwanzigsten Gesang des «Orlando furioso» in der zweiten Strophe:

Ella era tale, e come imposto fummi
Da chi può in me, non preterisco il vero.
Per questo io non oscuro gli onor summi
D'una, e d'un' altra, ch'abbia il cor sincero
Quel, che'l maestro suo per trenta nummi
Diede a Giudei, non nocque a Gianni, o a Piero;
Nè d'Ipermestra è la fama men bella,
Se ben di tante inique era sorella.

Gildemeister übersetzt:

Sie war so, und daß ich nur Wahrheit bringe,
Verlangt mein Herr, und wenig schaden kann es
Dem Ruf der wenigen, die arger Dinge
Unfähig sind. Die Missetat des Mannes,
Der unsern Herrn um dreißig Silberlinge
Verkauft hat, trifft nicht Petrus noch Johannes,
Und nicht geringer schätzt man Hypermnestren,
Weil sie umgeben war von bösen Schwestern.

Und eine andere Stelle:

Standovi un giorno il Saracin pensoso
(Come pur era il più del tempo usato)
Vide venir per mezzo un prato erboso
Che d'un piccol sentiero era segnato,
Una donzella di viso amoroso
In compagnia d'un monaco barbato,
E si traeano dietro un gran destriero
Sotto una coma coperto di nero.

Das lautet bei Gildemeister:

Der Mohr stand eines Tags vor seinem Bau,
Nachdenklich wie jetzt meistens seine Art war,
Da sah er unten, wo durch grüne Au
Ein schmaler Pfad dem Rasen abgespart war,
Des Wegs daherziehn eine holde Frau,
An deren Seit' ein Mönch mit langem Bart war,
Und hinter ihnen schritt, am Zaum gefaßt,
Ein großes Pferd mit schwarzverhängter Last.

Die Beispiele ließen sich verhundertfachen und vielleicht sind für die Eleganz und Leichtflüssigkeit der Gildemeister'schen ssprache nicht einmal die charakteristischesten. Welches Been mußte es aber diesem «Beherrscher des Worts in der Dichtst» bereiten, die zahllosen Wortspiele Shakespeares in den Dramen neistern, die er den Übersetzungen der Bodenstedt'schen Ausgabe esteuert hat — es sind die Königsdramen, «Was ihr wollt», «Verne Liebesmüh», «Das Wintermärchen», «Cymbelin» und «Julius sar». Da nennt einmal im zweiten Teil «König Heinrichs VI.» Aufrührer Cade den armen Lord Say, an den Gleichklang des tes say anknüpfend, «Ah, thou say, thou serge, thou buckram », also wörtlich «Du Seide, du Serge, du Steifleinewand-Lord», , dem Sinne nach etwa «Du seidener, lappiger, lumpiger Lord». eits Schlegel hat an Stelle der englischen Wort- und Begriffsbindung, selbstverständlich ebenfalls im Anschluß an den Klang Namens Say, eine neue gesetzt «Du sämischer, juchtener, rindsrner Lord». Aber das will uns im Deutschen nicht recht einhten. Was tut da Gildemeister? Noch freier als Schlegel, aber chlagend wie möglich läßt er Cade sagen «Na Say, du Sämann, Drescher, du Flegel», und wir haben alles, was der Dichter will. ist einer der kleinen Meisterzüge, an denen seine Shakespearersetzungen so reich sind. Am nächsten tritt er uns aber doch, n sein reizendes Formenspiel, nicht mehr um seiner selbst willen

da, nur noch zum Instrument wird, um jugendlich beflügelt ı geschwellt, die Weisen der Liebe, der Leidenschaft, der Schönl wiederzutönen, und die Sprache ihm erzittert wie die Harfe un Spielers Hand. Solch ein voller Strom des Poetischen ergießt s bezwingend durch seine berühmte Nachdichtung Byrons, und e Stelle des «Lara» (der Beginn des zweiten Gesangs) verklingt d der sie einmal gehört, so bald nicht wieder.

Da singt der englische Dichter:

Night wanes — the vapours round the mountains curl'd
Melt into morn, and Light awakes the world,
Man has another day to swell the past,
And lead him near to little but his last:
But mighty Nature bounds as from her birth,
The sun is in the heavens, and life on earth;
Flowers in the valley, splendour in the beam,
Health on the gale, and freshness in the stream.
Immortal man! behold her glories shine,
And cry, exulting inly, 'They are thine!'
Gaze on, while yet thy gladden'd eye may see:
A morrow comes when they are not for thee:
And grieve what may above thy senseless bier,
Nor earth nor sky will yield a single tear;
Nor cloud shall gather more, nor leaf shall fall,
Nor gale breathe forth one sigh for thee, for all;
But creeping things shall revel in their spoil,
And fit thy clay to fertilise the soil.

Und Gildemeister überträgt den herrlichen Erguß in schönen Worte:

Nacht flieht — der krause Duft der Berge fällt
Und schmilzt zu Gold, und Licht erweckt die Welt!
Ein neuer Tag schwellt die Vergangenheit,
Ein neuer Schritt ans Ende unsrer Zeit;
Nur die Natur steht neugeboren auf;
Die Erde lebt, die Sonn' eilt ihren Lauf,
Im Strom ist Frische, Glanz im Morgenstrahl,
Labsal im Winde, Blumenduft im Tal.
Gottgleicher Mensch, sieh diesen Glorienschein
Der Dinge an und juble: sie sind dein!
O schau sie an! einst wird dein Auge blind,
Ein Morgen kommt, wo sie dir nichts mehr sind,
Und traure, wer da will, an deiner Gruft,
Nicht eine Träne weint dir Erd' und Luft,
Kein Wölkchen mehr steigt auf, kein Blatt wird fallen,
Kein Wind wird seufzen, weder dir noch allen;

Nur das Gewürm wird schwelgen, bis, verjüngt,
Dein umgeformter Staub den Acker düngt.

Gewiß, der Mann, der einem Größeren so nachgesungen, darf auch mit Harold-Byron von sich sagen:

Ich habe doch gelebt! und nicht vergebens:
Ob dieser Geist erlahmt, dies Herz versiegt,
Ob dieser Leib zerbricht im Kampf des Lebens,
Eins ist in mir, was Zeit und Qual besiegt,
Was atmen wird, wenn dieser Hauch verfliegt;
Ein Etwas, das ihr Ohr noch nie vernahm,
Wie Nachhall der verstummten Harfe, wiegt
Einst ihren Groll in Schlaf, und wundersam
Weckt es in fels'ger Brust der Liebe späten Gram.

Bremen. Heinr. Bulthaupt.

Gustav Liebau.

Geb. 1846, gest. 19. März 1902.

Rastloses Streben auf idealen Bahnen unter beharrlichem Niederzwingen all der vielen ihm entgegentretenden Hindernisse kennzeichnet das Wesen eines Mannes, dessen Tod die deutsche Shakespeare-Gesellschaft in dem verlustreichen Jahre 1902 beklagt. Der Geheime Rechnungsrat Dr. phil. Gustav Liebau, der aus kleinbürgerlichen Verhältnissen der Stadt Nordhausen hervorgegangen war, hat mit unermüdlicher, durch die Liebe zur Wissenschaft diktierter Ausdauer den Nachteil, der ihm aus dem Mangel eines Gymnasiums in seiner Vaterstadt seinerzeit erwuchs, auszugleichen gesucht. Wurde er durch die Ungunst der Verhältnisse von seinem Wunsche, Geschichte und neuere Sprachen zu studieren, in die Regierungssubalternlaufbahn abgedrängt — sein Herz blieb doch der Wissenschaft zugewandt, wenn er auch seinem bürgerlichen Berufe in treuer Pflichterfüllung nachging und überall die ehrenvolle Anerkennung seiner Vorgesetzten erntete. »Leben heißt streben« war sein Wahlspruch, und als ihn nach manchen Wechselfahrten das Schicksal im Jahre 1873 nach Berlin und damit an eine Quelle der Wissenschaft geführt hatte, sah er sich endlich seinem Herzenswunsche nahegerückt. Mit heiligem Ernst hat Liebau hier, soweit es seine Berufspflichten — verheiratet ist er nicht gewesen — gestatteten, an seiner wissenschaftlichen Fortbildung gearbeitet und nur die eigenartige Fassung der Berliner Promotionsbestimmungen war

schuld daran, daß er sich in München mit dem Doktorhute krönen lassen mußte. Eine rege Teilnahme an den Bestrebungen der Berliner Gesellschaft für das Studium der neueren Sprachen brachte ihn in persönlichem Verkehr auch den eigentlichen Fachkreisen geistig nähe und in der deutschen Shakespeare-Gesellschaft, der er länger al drei Jahrzehnte angehörte, hat er unermüdlich eine erfolgreich Werbetätigkeit entfaltet. Läßt sich schon daraus erkennen, daß sein Interesse an gelehrten und Bildungsbestrebungen kein bloß persönliches war, so tritt das in noch weit stärkerem Maße aus seinem Bemühen hervor, das, was er selbst hatte entbehren oder sich au dornenvollen Wegen mühsam hatte erkämpfen müssen, anderen leich zugänglich zu machen. Von diesem Sinne war er geleitet, wenn e jung-aufstrebenden Talenten durch Unterstützung in Rat und Ta die Wege ebnete, wenn er der «Berliner Beamtenvereinigung» ge ehrte und künstlerische Genüsse zu ermäßigten Preisen verschaffte oder auch, wenn er, schon in den siebziger Jahren, daran ging, Verständnis für das Leben und die Werke des großen englische Dramatikers in weiteren Kreisen zu wecken.

So entstanden die drei Schriften:

William Shakespeares Leben und Dichten, Gera 187
Die Shakespeare-Galerie, Berlin 1878,
Erzählungen aus der Shakespeare-Welt, Berlin 1876.

Hatte er im ersten Buche auf Grund der neuesten Forschung eine knappe Darstellung von Shakespeares Leben und Wirken ge geben, in welche er auch manch treffende Beobachtung einflocht die er als Theaterrezensent in Hannover gemacht hatte, so erläute die Fortsetzung, die «Shakespeare-Galerie», vom literarisch-ästhetische Standpunkt aus Handlung und Charakterzeichnung in acht der bedeutenderen Dramen Shakespeares. Die «Erzählungen aus der Shakespeare-Welt» endlich, in Nachahmung von Charles Lambs «Tales from Shakespeare» (1833) geschrieben und für die reifere Jugend bestimmt geben den Inhalt von sechs Dramen in einer dem jugendlichen Sinn angepaßten Form wieder.

Waren diese Werke rein popularisierender Art, so führen un Liebaus spätere Publikationen auf streng wissenschaftliches Gebie Daß dieses die englische Philologie war, ist wohl im letzten Grund seinem englischen Lehrer Dr. John zu danken, der ihm bereits an der Schule eine eingehende Kenntnis englischer Sprache und Literatur insbesondere Shakespeares, vermittelt hatte. Seine Doktorschrift üb

König Eduard III. und die Gräfin von Salisbury, Berlin 1900, zweite verbesserte Aufl. 1901, die bei ihrer Berücksichtigung des Pseudo-Shakespeare'schen Schauspiels «The Raigne of King Edward the Third» auch der Shakespeare-Forschung angehört und die sich daran schließende literarhistorisch-bibliographische Studie

König Eduard III. von England im Lichte europäischer Poesie, Heidelberg 1901, mit reichen Nachträgen vom Verfasser selbst (Herrigs Archiv Bd. 108, 133—139) und von Jellinek (ib. Bd. 109, 410—421) sind noch von den Besprechungen des Shakespeare-Jahrbuchs her in aller Erinnerung (Bd. XXXVIII 268—271).

Gustav Liebau war in wissenschaftlicher Beziehung fast ein self-made man zu nennen. Um so höher wird man daher seinen Namen überall da stellen, wo ehrliche und begeisterte Hingabe an die Ideale der Wissenschaft freudige Anerkennung findet. Insbesondere wird ihm die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft ein ehrenvolles Andenken bewahren.

Berlin. Heinrich Spies.

Bücherschau.

Sidney Lanier, Shakespeare and his Forerunners. Stud bethan Poetry and its Development from Early English. New Y day Page, 1902. 2 vols. XXIV, 324; XIX, 329 S. 100 Illust

Nicht mit einem philologischen Forscherwerk haben wi tun, sondern mit dem Hymnus eines poesietrunkenen Mannes auf und die ältere englische Dichtung überhaupt, auf die Kunst c hunderts und die Gemütstiefe des Mittelalters. Sidney Lanier w genug, um uns gerade durch das Subjektive seiner Auffassung zu der Kriegsnovelle «Tiger-Lilies» hat er 1867 in Amerika dieselbe s ästhetische Richtung inauguriert, die gleichzeitig durch Swinbu Morris und D. G. Rossetti in England emporkam. Wie mächtig hat und «The Symphony» dem Erwerbseifer seiner Landsleute die Sch entgegengehalten! Das schmächtige Bändchen, in dem seine seine Poems sammelte (New York, Scribner's Sons, with a W. H. Ward), gehört zum besten, was Amerika in der zw des letzten Jahrhunderts in Versen hervorgebracht hat. Nicht war es ihm vergönnt zu leben, und selbst diese Spanne Zeit durch Krankheit und Brotarbeit beeinträchtigt; aber er lebte i Flöte begleitete ihn während jahrelanger Kriegsgefangenschaft, ihm eine Stellung im Peabody-Symphonie-Orchester zu Baltim seiner «Science of English Verse» zugrunde und sie tönt aus den Rhythmen seiner Gedichte heraus. Einen musikalischen Eind mir auch vielfach die hier gedruckten Vorlesungen, die er 1879—80 in Baltimore hielt, wo ihm die Johns Hopkins Universit als Lecturer on English Literature und das erste feste Gehalt ge Er las mitunter lange Stellen vor, gab Proben von Shakespeare und vertiefte sich in die Feinheiten seiner Metrik. Er verglich d der Geisterszenen im Hamlet mit der des angelsächsischen Gedichts geschiedenen Seele an den Leichnam», den Ton der Landschaftsbe Shakespeares mit dem der angelsächsischen, sowie das Feuer Sha Heldinnen mit dem einer angelsächsischen Elene oder Juliana: eine man gewiß nicht historisch im eigentlichen Sinne nennen kann. Von Sonetten ausgehend, verbreitet er sich über den weiten Bereich d Sonettdichtung, wobei er die Liebe Shakespeares zu seinem Fre

Beethovens zu seinem undankbaren Neffen zusammenhält und bemerkt, that sorrow is the nourisher of poetry and music and all art. Die Musikverhältnisse von Shakespeares Zeit werden auf 60 Seiten behandelt, seine Heirat und sein Besuch in Kenilworth bei Leicesters Fest 1575 in Romanform ausgemalt und dergl. Wer für Lanier bereits Interesse gewonnen hat — und er verdient es — wird überall einen warmen und edlen Sinn herausfühlen, und dieser scheint mir an dem kostbar ausgestatteten Werke das wirklich Schätzbare.

In den Schlußkapiteln tritt Laniers Grundüberzeugung, daß sich nämlich ausgebildetste Technik mit moralischer Erhebung sehr wohl verbinden lasse, besonders stark hervor. Er faßt da den «Sommernachtstraum», «Hamlet» und «Sturm» als Typen für die drei Entwicklungsstufen Shakespeares und zieht danach seine Parallelen: first, man the sport of chance; second, doubting man urged to revenge, but even this uncertain; third, repentance, forgiveness, and providence rise like stars out of the dark of Hamlet. — The supernatural has changed from Oberon to a ghost, to a man in god's image controlling the pucks and ghosts. Hiebei erschwingt sich Lanier oft ins Geistreiche und Seherhafte, während in den Vorlesungen seine Stimme immer schwächer und kranker wurde, wie Ohrenzeugen versichern. Er findet, daß selbst die Verstechnik Shakespeares mit seiner moral greatness zusammenhänge: the same genius which could so harmoniously adjust the esthetic antagonism of verse will with temperance and self-control arrange life's moral antogonisms. Der erste Flötenspieler der Baltimore-Symphonie-Konzerte hat in der Tat eine musikalische Weltanschauung gehabt und sie auf Shakespeare in einer Weise projiziert, die dem Bildungsideal Amerikas zu Ende des 19. Jahrhunderts Ehre macht.

Berlin. A. Brandl.

Shakespeares Comedies, Histories & Tragedies being a Reproduction in Facsimile of the First Folio Edition 1623 from the Chatsworth Copy in the Possession of the Duke of Devonshire, K. G. With Introduction and Census of Copies by Sidney Lee. Oxford: At the Clarendon Press. MDCCCCII. XXXV und 908 SS. Folio mit separat gedrucktem Supplement, den Census enthaltend. Preis 6 Pfund 6 sh

Die vorliegende Facsimile-Ausgabe übertrifft an Pracht alles, was ich is jetzt in dieser Richtung kenne, Scherers Luther-Bibel nicht ausgenommen. ergestellt wurde sie nach dem im Besitze des Herzogs von Devonshire bendlichen Exemplar, von welchem Lee sagt: It is in all probability the eanest and freshest exemplar in existence, and lends itself with exceptional fect to photographic reproduction (p. XXXV). Im Census (p. 23) wird es s Weiteren beschrieben:

Size: $13^1/_8$ in. $\times$ $8^1/_8$ in. History: at the sale of the library of John atson Reed, an attorney of Ely Place, Holborn (d. 1790), it was purchased r the great book-collector, the third Duke of Roxburghe, for £ 35 14 s. t the Duke of Roxburghe's sale in 1812 it was bought for £ 100 by the th Duke of Devonshire, cousin of the eighth Duke, the present owner. ondition: fly-leaf guarded; title mended and guarded; portrait on title inlaid.

Seven leaves in the tragedies, «Othello», pp. 311—24, sigs. ss [4], [5], [6], tt 1, 2 (misprinted 3), 3, [4], seem to have been supplied from a shorter original copy; the lower margin of these pages has been extended by the attachment of a strip of paper from ³/₄ inch to an inch in depth. There is the irregular reading on page 333 of Tragedies («Othello»), «And hell gnaw his bones».

Die Größe der Seiten in der Facsimile-Ausgabe überschreitet die oben angegebenen Maße um etwa 2 cm nach jeder Richtung hin dadurch, daß ein weißer Rand gelassen wurde; unter dem Text erscheint auf diesem die Akt-, Szenen- und Vers-Angabe nach der großen Oxforder Ausgabe, sowie eine durchgehende Paginierung.

Die Introduktion beschäftigt sich eingehend mit der Vorgeschichte der Folio, die sich unter Sidney Lees Händen zu einer ganzen Geschichte des Shakespeare'schen Textes entwickelt. Unter dem Paragraphen «Shakespeare's Equanimity» — er war leider «nur» ein Dichter — habe ich ungern einen Hinweis auf Bens «Works» — Ben war der einzige «Philologe» unter allen Elisabethanern — vermißt, über die sich der böse Sir John Suckling so kostbar mockiert hat:

The first that broke silence was good old Ben,
Prepared before with canary wine,
And he told them plainly he deserved the bays,
For his were called works, where others were but plays.
And

Bid them remember how he had purged the stage
Of errors, that had lasted many an age;
And he hoped they did not think the «Silent Woman»,
The «Fox», and the «Alchemist», outdone by no man.

Apollo stopped him there, and bade him not go on,
'Twas merit, he said, and not presumption,
Must carry't; at which Ben turned about,
And in great choler offered to go out.
But

Those that were there thought it not fit
To discontent so ancient a wit;
And therefore Apollo called him back again,
And made him mine host of his own New Inn.
[Suckling, ed. Hazlitt, I, p. 7.]

Die Folio Ben Jonsons ist jedenfalls im Meere der elisabethanischen Drucke ein Ruhepunkt — daß dem Leser hier und da die Augen wirklich zufallen, ist ja nicht die Schuld der äußeren philologischen Akribie, die die Folio 1616 zu einer wahren Fundgrube stempelt.

Lee behandelt ferner die Folio als Druckwerk: Papier, Typen und Drucklegung etc. besprechend. Für eine Introduktion zu dem sonderbarerweise apart ausgegebenen Census hat sich Lee die Besprechung der Anzahl existierender, oder besser gesagt, sicher als heute bestehend nachgewiesener Exemplare (im ganzen 158) aufgehoben. Daran schließt sich ein Kapitel

über die Preise; bei der Ausgabe im Jahre 1623 kostete das Buch nur £ 1. Zum erstenmale hören wir wieder von der Folio mit Preisangabe im Jahre 1756 — der Preis war 3 Guineen! Im Jahre 1790 — doch lassen wir Lee das Wort (p. 9): According to a popular story, the duke [of Roxburghe] at the Watson Reed sale looked on from one end of the room, while a friend bid for him at the other. To the general amazement the bidding rose to what was regarded as the exorbitant sum of twenty guineas. Thereupon the friend passed to the duke a slip of paper containing a warning to discontinue the contest. The duke coolly returned the slip with the added words —

«Lay on, Macduff!
And d—d be he who first cries «Hold, enough».

When the bidding reached £ 35 14 s the duke was declared victor, and he marched away in triumph, with the volume under his arm.

Im Juli 1899 erreichte ein Exemplar den Preis von £ 1700[1]), im Juli 1901 ein anderes den von £ 1720.

Von den 158 nachweisbaren Exemplaren befinden sich 103 in Großbritannien, 50 in den Vereinigten Staaten, 3 in den Englischen Kolonien und 2 auf dem Europäischen Kontinent (eins in der Königlichen Bibliothek zu Berlin, ein anderes in der Universitäts-Bibliothek zu Padua).

Als Stockkonservativer gestatte ich mir, den Herren von der Linken besonders Lees Worte über Folio und Textkritik zu empfehlen: The text of the first Folio continues to provoke much conjectural emendation, not all of which is justifiable. The profitable opportunities which the volume offers for new exercices in textual criticism are no longer abundant. It is needful to resist temptation: many a passage which has puzzled the uninitiated reader and has been denounced by him as a corruption by scrivener or compositor has lost its obscurity, even as it stands, in the seeing eye of the

[1]) Vergl. dazu, was B. Quaritch in seiner Rough List, No. 194, p. 173 sagt: It is amusing for those who are acquainted with the trifling causes that influence the prices of books at auction, to read the philosophical theories of «tendencies and results» which are solemnly expressed by critics of high consideration. According to those persons it was a great wave of public appreciation which raised the value of the first Shakespeare at a recent sale to the price of £ 1700, and their opinion is that the wave will go on increasing in strength and volume for ever. As a matter of fact, at the sale in question, all the public desires were quenched when the biddings had advanced to £ 1000, and scarcely more than two individuals remained to carry on the strife. One of these was an agent holding a simple commission «to buy» (probably equivalent in the views of his principal to £ 1000); the other was my agent, a fiery young man, to whom (as I wanted the book) I had given the exaggerated commission of £ 1200. Now he, finding himself outdone by an unlimited commission, determined to punish his opponent, and the result was that exactly £ 500 of the £ 1700 represent a gratuitous addition to the cost of the volume, — in nowise altering its real value which may be set down as about £ 1100.

trained Shakespearean scholar. At any rate, none should now endeavour repair the typographical errors of the First Folio who is not very special equipped for the task. It is requisite to acquire beforehand a thorou knowledge of the orthography, the phraseology, the prosody, the technic vocabulary, the printers' and publishers' methods of work which we in vogue in Shakespeares era. The textual critic must be gifted wi a natural appreciation of the rhythm of prose and verse. He mu above all things have faith in the resources of Shakespeare's genius, a some capacity to realize its working. The typographical defects of t volume should neither be extenuated nor exaggerated; but the uniq place that the First Folio holds in the world's literature as tl sole surviving source of first-hand knowledge of Shakespeare noblest writings, gives its text indefeasible right only to l handled in the spirit of reverent scholarship[1]).

Ich hoffe diesmal keine vergebene Bitte zu tun, wenn ich den Delegat of the Clarendon Press den Wunsch nahelege, sie möchten die beid Introductions und den Census in kleinem, handlichen Format allgemein z gänglich machen; den Besitzern von Sidney Lee's Life of Shakespeare wi damit ein großer Dienst getan; ein nicht weniger großer allen Freund Shakespeares.

Löwen. W. Bang.

W. Franz, Die Grundzüge der Sprache Shakespeares. Berl E. Felber, 1902. VIII und 227 S. Preis Mk. 3.—

«Die Grundzüge der Sprache Shakespeares» bieten unter Fortlassu von Beispielen und längerer sprachgeschichtlicher Erörterungen in glücklicl Auswahl die Haupttatsachen der «Shakespeare-Grammatik» desselben Verfass und kommen damit einem dringenden Bedürfnis entgegen. War die Sh.- ein würdiger moderner Ersatz für Abbotts «Shakesperian Grammar», so si jene berufen, Deutschbeins von rein praktischen Gesichtspunkten ausgeher «Shakespeare-Grammatik» endgiltig abzulösen; fehlte es letzterer doch tr einzelner Besserungen in der zweiten Auflage (1897) an dem frischen Hau modern-wissenschaftlicher Betrachtungsweise. Daß man aber praktis Rücksichten sehr wohl mit wissenschaftlicher Gründlichkeit vereinen ka lehren die «Grundzüge» von Franz. Abgesehen von sonstigen Vorzügen, sie mit der Sh.-Gr. gemein haben, und die an dieser von sachversändi Seite mit Recht gerühmt sind, liegt ihre große Bedeutung in ihrem historiscl Charakter, in der Verknüpfung der elisabethanischen Spracherscheinung mit der Vergangenheit und der Gegenwart. Man darf sich daher der erfr lichen Erwartung hingeben, daß durch diesen Abriß das geschichtliche V ständnis der Sprache Sh.'s in weitesten Kreisen gefördert werden wird.

Die «Grundzüge» sind jedoch nicht eine bloß gekürzte Fassung großen Ausgabe; wie auch die Vorrede ausweist, sind anerkennenswer weise im einzelnen mancherlei Verbesserungen und Erweiterungen auf Gr neuerer Forschungen hinzugekommen. Da dem Buche weitere Aufla

[1]) Von mir gesperrt.

beschieden sein werden, benutze ich die Gelegenheit, auch meinerseits ein Scherflein zur Verbesserung oder Erläuterung beizutragen, das in gleicher Weise für die große Ausgabe gilt:

§ 64 Anm. 4. Warum wird eigentlich der Ausdruck «Elativ» vermieden?

§ 83 Substantivierung von Zahlwörtern: es fehlen Verweise auf das jetzige Englisch cf. Mätzner I 269 u. a., aus dem 16. Jahrh. füge ich hinzu: Heyword, The four P. P. ed Dodsl. Hazl. I 382 *and when all these threes be had asunder.*

§ 115. Die Schreibung *such an one* (Shakespeare nur 2 mal) findet sich bis auf den heutigen Tag, vgl. Sharp, D. G. Rossetti S. 7. *The household was indeed such an one that it would have been strange if* . . . ebenso M. Corelli, Ziska S. 49 (Tauchnitz); ferner häufig bei Macaulay, Life 3, 37, aus früherer Zeit Psalms 50, 21, Spectator Nr. 126 (nach freundl. Mitteilung von Prof. W. Sattler, Bremen).

§ 127c. Einen interessanten umgekehrten Fall *as* in der Funktion von *like* siehe Ainsworth, Windsor Castle, Paris 1843, S. 220. *No one could fly a falcon so well as Herne, — no one could break up a deer so quickly or so carefully as him.*

§ 127d. Verbindungen wie *he and I* schon im me. Vgl. Chaucer, Troilus IV 883 (im Reim).

§ 152. *Together* als Ersatz für das reziproke Pronomen finde ich noch in W. M. Rossettis Übersetzung von Chaucers Troilus (Ch. Soc.) III 1337 *They sweetly kissed together.*

§ 157. *One self* = *one and the same* ist im Abriss leider unterdrückt; es findet sich auch in Berthelettes Vorrede zu Gowers Confessio Amantis, 1532, . . . *we may also understande, that he and Gower were both of one selfe tyme.*

§ 166. Stellung des Adj. vor dem Poss. *my* noch jetzt häufig.

§ 175. Über die allmähliche Verdrängung von *the which* wären genauere Angaben erwünscht. Ich finde es noch im 19. Jahrh. z. B. Trollope, The Widow Barnaby, Paris 1840, S. 3 . . . *and the half of his fine stock of cows, etc. etc. The which was paid down in Bank of England notes,* auch bei dem antikisierenden Ainsworth, Windsor Castle, Paris 1843, S. 13.

§ 239. Über die Doppelung *too too* wäre eine genauere historische Angabe als »früher« nötig; Fingerzeige gibt z. B. Flügel Wb. Ein Beispiel für *too too* + Adj. mit davon abhängigem Gerundium fehlt dort, daher vgl. man Ashmole, Theatrum mathematicum A_2 b. *Yet . . . his Entertainement was too too course for so deserving a Scholler.*

§ 328. *Without* kommt im 19. Jh. auch noch schriftsprachlich im Sinne von *unless* vor, vgl. James, Henry Masterton, Paris 1837, S. 259 . . . *we must not really deprive our dearly beloved partisans of the pleasure of hanging a gentleman, without we find the gentleman has some good cause to assign why he should not be hanged.*

§ 391. *a* + Gerundium auch bei *to journey*, vgl. Gerard, A Foreigner 2, 91 (Tauchn.) . . . *the human heart cannot be too carefully packed when it is sent a-journeying.*

Ich wünsche den «Grundzügen», deren Anschaffung ein billiger Preis jedem ermöglicht, weiteste Verbreitung. Haben billige Übersetzungen den deutschen Shakespeare volkstümlich gemacht, so ist dies Buch, von dem auch eine englische Übersetzung erscheinen soll, vorzüglich geeignet, Verständnis für den englischen Shakespeare in weiteren Kreisen zu wecken.

Berlin. Heinrich Spies.

Shakespeare-Lexicon. A Complete Dictionary of all the English Words, Phrases and Constructions in the Works of the Poet by Alexander Schmidt, LL. D. Third Edition, revised and enlarged by Gregor Sarrazin. 2 Bde. XIII und 1484 pp. gr 8°. Berlin, 1902, Georg Reimer. Geheftet 24 Mark, in 2 elegante Halbfranzbände gebunden 30 Mark.

Es könnte mir nur als Unverfrorenheit ausgelegt werden, wollte ich Schmidts Shakespeare-Lexikon, das längst zum ständigen Rüstzeug jedes Anglisten gehört, hier mit schönen Worten anpreisen. Es genüge daher, das Erscheinen der dritten Auflage anzuzeigen mit dem Bemerken, daß Schmidts Text fast unangetastet geblieben ist und so fortfahren wird, in der alten Gestalt neuen Segen zu stiften.

Dagegen darf ich wohl meiner Freude Ausdruck verleihen über die Art und Weise, in der sich Sarrazin des umfangreichen Supplements (Selection of New Renderings and Interpretations) erledigt hat. Hier ist wohl keine Erklärung, die Anspruch darauf machen kann, ernstlich in Betracht gezogen zu werden, übergangen worden. Und um dem Gebrauchenden alles unnütze Hin- und Herblättern zu ersparen, wird durch ein Sternchen im alten Text auf das Supplement verwiesen. Dieses selbst ist alphabetisch angeordnet und enthält im wesentlichen solche Erklärungsvorschläge, die von Englischen Gelehrten gemacht worden sind — der Benutzer erspart sich also eine Menge Zeit, da er nicht mehr gezwungen ist, eine ganze Anzahl kleinerer Ausgaben zu durchsuchen. Es läge daher in Aller Interesse, wenn der Verleger sich entschließen wollte, das Supplement einzeln abzugeben.

Hier möchte ich für jetzt nur sagen, daß mir die erste unter *writ* (p. 1484a) gegebene Erklärung nicht einleuchten will: In Hamlet, II, 2, 420 lese ich nämlich mit der 1. Fol.: *Seneca cannot be to heavy, nor Plautus too light, for the law of Writ, and the Liberty. These are the onely men.* Q[2] hat sehr gut: *liberty*: *these.*

Es kommt zunächst darauf an, sich über den Sinn von *law* klar zu werden. Es ist möglich, daß *law* von Shakespeare im Sinne von «Vorschrift» gebraucht wurde; vgl. z. B. Webster, White Devil, ed. Dyce, p. 33: *the laws annexed to their orders;* Dekker, Seven Deadly Sins, ed. Arb., p. 13: *executors keepe the last lawes that the dead inioyned them to.* Doch ist es auch möglich, daß *law* für *lawfulness* «Gültigkeit» steht, wie *sorrow* für *sorrowfulness* (Schm., p. 1088—9) oder *faith* für *faithfulness* (Schm., p. 393). Jedenfalls scheint es sicher zu sein, daß Polonius *writ*, einen spezifisch juristischen

Ausdruck, nur deshalb gebraucht, weil *law* vorausgeht.[1]) Das gewöhnliche wäre gewesen: *writing* (= Text); vgl. LLL, I, 2, 119: *the writing* und *the tune* einer Ballade, wie in Jonsons «Case is altered,» II, 4: *One says he likes not the writing, another likes not the plot, another not the playing.*

Mit *liberty* will Polonius m. E. auf die Tatsache hinweisen, daß es in Lustspielen oder in komischen Teilen von Trauerspielen oft dem spielenden Schauspieler überlassen war, nach eigenem Gutdünken zu extemporieren; cf. die Bezeichnung: *etc.* in unseren Drucken. Ich würde etwa umschreiben: Ein (englischer) Seneca (Tragödiendichter) mag es noch so ernst, ein (englischer) Plautus (Komödiendichter) noch so leicht nehmen mit der Gültigkeit des Textes, resp. mit dessen freierer Behandlung *(liberty of writ)* —: diese (die eben eintretenden Schauspieler) sind allem gewachsen.[2])

Löwen. W. Bang.

Alexander Dyce, A Glossary to the Works of William Shakespeare. The References made applicable to any edition of Shakespeare. the Explanations revised and new Notes added by Harold Littledale, M. A. London: Swan Sonnenschein & Co., Lim. New-York: E. P. Dutton & Co. 1902.

Alexander Dyce hatte seiner großen Shakespeare-Ausgabe einen Glossar-Band beigegeben, der die nicht ganz durchsichtigen Ausdrücke verzeichnen und erklären sollte. Dieses Glossar will nun der Herausgeber allgemeiner zugänglich machen. Zu dem Zwecke fügte er, wie das ja mit unseren vorzüglichen Konkordanzen leicht zu machen ist, statt der nach Seiten zitierten Stellen der Dyce'schen Ausgabe überall die Zählung der Globe-Edition ein. Außerdem aber nahm er die Anmerkungen, die sich am Fuß der Seite in der Ausgabe von Dyce finden, ins Glossar auf und fügte schließlich auch noch selbst einiges hinzu, was ihm geeignet schien das Buch auf den heutigen

[1]) Der Ausdruck *laws and liberties* sollte bei der Beurteilung unserer Stelle auch nicht außer Acht gelassen werden; vgl. den folgenden Titel: An Apologie and Vindication (from all false and malignant Aspersions) for His Excellencie, the right Honourable, and most Noble ROBERT D'EVREUX, EARLE OF ESSEX, and Ewe, Viscount Hereford, Baron of Chartley, Lord Bourchier and Lovain, Inheritour of all his thrice Noble Fathers Honours and Vertues, now Lord Generall of all the Forces, in Arms in England and Wales, for the present High and Honourable Court of Parliament, in defence of the true Protestant Religion, *Laws and Liberties* of the Subject, WITH A TRUE AND BRIEFE CHRONOLOGIE OF WHAT SUCCESSFULL THINGS HAVE BEEN DONE, since His Excellencie entred into Action, and went from London, which was in Aug., 1642, untill this present year, 1644. *London, printed by Thomas Harper, and are to be sold at his house in Little Britaine,* 1644.

[2]) Vergl. Corson, *Introduction to the Study of Shakespeare,* Boston, Heath & Co., 1899, p. 342. Das Buch verdient, besonders wegen des Kap. 'Jottings on the Text of Hamlet», diesseits besser bekannt zu werden.

Standpunkt zu erheben. Namentlich Herfords Kommentar ist von ihm au geschöpft worden.

Die Neuausgabe soll ein Denkmal für Dyce sein. Diese Pietät wir jeder, der die Verdienste des Forschers zu würdigen weiß, mit Freuden be grüßen. Aber der Kritiker hat nach anderen Gesichtspunkten zu urteilen. Er wird nicht umhin können, das Dyce'sche Glossar mit Alexander Schmidts Shakespeare-Lexikon zu vergleichen. Und da zeigt sich fast bei allen Artikeln die exaktere Fassung, die übersichtlichere Gruppierung auf der Seite des deutschen Gelehrten. Natürlich ist dessen Werk viel umfangreicher und deshalb auch teurer als das «Glossary»: Schmidt verzeichnet alle, Dyce nur die eines Kommentars bedürftigen Ausdrücke. Das letztere ist nun zwar unter dem Text durchaus angebracht, bei einem Glossar aber weniger praktisch, weil man oft umsonst nachschlagen wird. Doch abgesehen davon hätte es sich doch oft empfohlen, statt der breit angelegten Artikel von Dyce die kurze, scharfe Fassung von Schmidt einzusetzen. Das erneuerte Glossar bietet indeß andererseits mehr als Schmidt, da es z. T. ausführlichere Erklärungen bringt, die durch Parallelstellen aus zeitgenössischen Dichtungen belegt werden Freilich wird auch hier manche längere Auseinandersetzung nicht über das kurze Wort des «Shakespeare-Lexikons» hinausgehen. Abe im ganzen ist der Wert dieses Teils des Glossars nicht zu bestreiten. E stellt den Kommentar von Dyce zusammen, so daß man nicht mehr di zehnbändige Ausgabe des berühmten Gelehrten zur Hand haben muß. u seine Ansicht kennen zu lernen. Und das ist gewiß ein großer Vorzug d neuen Ausgabe.

Jena. Wolfgang Keller.

Adolf Gelber. An der Grenze zweier Zeiten. Freie Reden über Shak speare. Dresden und Leipzig, Verlag von Carl Reißner, 1902. (185 S. 8

Zu der katholischen Wissenschaft, die bekanntlich zu unseren Zeit in Deutschland blüht, scheinen wir nun auch noch eine jüdische zu bekomme Zwar, wir haben sie vielleicht schon lange, nur dünkte es ihre Vertret bisher wohl nicht ersprießlich, den Schein der Zugehörigkeit zu der groß einen und unteilbaren deutschen Wissenschaft, die trotz der katholisch Abzweigung immer noch existiert, aufzugeben — sollte dies jetzt ande werden und eine reinliche Scheidung eintreten, so haben wir Deutschen jede falls keine Ursache, darüber böse zu sein, und die Wissenschaft an sich ka nur dadurch gewinnen. Denn wenigstens die historischen und auch wo die philosophischen Wissenschaften sind doch nun einmal, wie die moder Erkenntnis nicht mehr zu leugnen wagt, national, rassenhaft bedingt, u so ist es sicherlich ein Fortschritt, wenn jedes Volk, jede Rasse unbei von andern die Dinge durch das eigene Temperament zu sehen und diese gemäß darzustellen wagt. Sehen wir in der katholischen Wissenschaft kei «volle» Wissenschaft aus dem Grunde, weil sie an einem bestimmten Punk das Opfer des Intellekts bringt, was dann wohl auch eine bewußt tendenzi Darstellung nach sich zu ziehen pflegt, so dürfen wir bei der jüdisch natürlich nicht befürchten, daß diese vor irgend welchen Konsequenz

zurückschrecken werde, und die Tendenz in ihr wird immer sozusagen die Tendenz der Rasse, nicht etwa Rücksicht auf Dogmen und dergleichen sein. So können wir uns von einer offen jüdischen Wissenschaft sehr viel versprechen; denn der außerordentlich scharfe jüdische Verstand ist ja längst anerkannt und wird zweifellos auf schwierigen Gebieten gute Dienste leisten. Kenner des Judentums behaupten freilich, daß er einerseits durch eine Neigung zur (talmudischen, sagt man gewöhnlich) Spitzfindigkeit und andrerseits durch blinden Fanatismus sehr oft beirrt werde, und weiter, daß die Darstellungen israelitischer Autoren meist durch eine einseitige Richtung auf das Blühend-Geistreiche Schaden litten, aber, mag dies auch wahr sein, so hindert es doch nicht, jedes Werk jüdischer Wissenschaft auf seine Bedeutung für uns zu prüfen und es selbst in dem Falle, daß wir es ablehnen müssen, als mehr oder minder wertvollen Beitrag zur Selbstcharakteristik des Judentums anzusehen.

Tausendmal bitte ich für diese lange Einleitung um Entschuldigung — jedoch, wer das Gelber'sche Buch «An der Grenze zweier Zeiten» angesehen hat, wird mir zugeben, daß sie notwendig war: niemals, wie ich glaube, hat sich jüdische Wissenschaft so offen in Gegensatz zu der deutschen gestellt, und demgemäß hat man niemals den Abgrund, der deutsche und jüdische Anschauung trennt, so deutlich erkennen können. Darauf beruht die besondere Bedeutung dieses in deutscher Sprache geschriebenen Buches, das sich aus den vier Aufsätzen (Vorträgen) «Das Aufklärungsprinzip bei Shakespeare», «Das Richteramt bei Shakespeare», «Dreihundert Jahre Shylock-Schimpf» und «Der Humbug in der Shakespeare-Bacofrage» zusammensetzt, und dessen Autor Redakteur einer Wiener Zeitung ist. Gelber nennt zwar als seine Gegnerin immer wieder die «Ästhetik», aber darunter kann man hier nichts anderes als die deutsche Shakespeare-Wissenschaft verstehen, und in der Tat wird man denn auch finden, daß es sich um einen unüberbrückbaren Gegensatz nicht bloß zu den eigentlichen Shakespeare-Forschern, sondern auch zu den pfadweisenden Dichtern, die sich unter uns mit Shakespeare befaßt haben, zu Goethe, Hebbel, Ludwig, kurz, man kann sagen, zur deutschen Anschauung von Shakespeare handelt. Daß Gelber die «Ästhetik» a priori verächtlich behandelt, wollen wir ihm verzeihen, da er wenigstens seine eigenen Anschauungen ernsthaft vorträgt, im übrigen aber die Grundsätze der Beurteilung bei ihm anwenden, die er selber bei seiner Verurteilung der Shakespeare-Bacon-Literatur, speziell Edwin Bormanns aufstellt: «Ich habe aus meiner Meinung über die bisherige Shakespeare-Literatur nie ein Hehl gemacht», schreibt er, «wie muß ich ihr jetzt Abbitte leisten[1])! Wie wird mir nun klar, was es heißt, wenn statt des graden redlichen Wahrheitsdranges die helle Willkür der Tendenz die Führung bei wissenschaftlichen Arbeiten übernimmt. Und rund sage ich es heraus: zu Hunderten und Hunderten sind in dieser Shakespeare-Bacon-Literatur wichtige Verstöße gegen die Wahrheit zu finden, und zwar nicht Fehler der Flüchtigkeit, sondern bewußte Schmiedearbeit, zur Durchsetzung der Tendenz». An anderer Stelle erklärt er von Bormann und Vitzthum: «Mit einer Stirne, die ihres gleichen sucht, mit einer

[1]) Notabene fällt es ihm garnicht ein, in den späterliegenden Aufsätzen des Buches verdammt er sie ganz wie früher.

Dreistigkeit, die selten ist in den Annalen der kritisch-historischen Literatu leugnet man dem uns allen wohlbekannten und vertrauten Schriftstück de Inhalt weg usw.» Man sieht, der Mann will ernst und streng behandel werden, und es soll geschehen. Wir beginnen mit der Betrachtung seine Aufsatzes «Dreihundert Jahre Shylock-Schimpf», der uns gestattet, sein eigene Methode ganz genau zu verfolgen — und die Methode ist der Mensch wenigstens in der Wissenschaft, wenn man unter Methode etwas mehr al das Schulmäßige versteht.

Bekanntlich ist die Handlung des «Kaufmanns von Venedig» aus zwe Erzählungen, der von der Kästchenwahl und der von dem Pfund Fleisch al Buße für ein nicht rechtzeitig zurückgezahltes Darlehn, zusammengewachse — nicht ganz organisch, wie die Shakespeare-Gelehrten zum Teil meinen doch das kümmert uns hier nicht. Das ist jedenfalls sicher, daß beide Er zählungen märchenhaften Charakter tragen, und daß Shakespeare, wie imme in solchen Fällen, ihnen nicht durch sachliche Motivierung gleichsam historisch Realität verleiht, sondern sie einfach als gegeben hinstellt und seine Dichte arbeit mit der Ausarbeitung der Charaktere beginnt. Gelber nimmt di Voraussetzungen des Stückes realistisch: er verurteilt die venetianisch Aristokratie, ja, die ganze venetianische Kultur, und er stellt die Werbun um Porzia einfach als Jagd nach dem Golde hin, und er weiß was er tu denn er schreibt: «Ja, man wird mir sagen: Wer wird den zweifellos anekdote haft dünnen Einschlag in den Voraussetzungen eines Lustspiels so furchtb sachlich und realistisch nehmen? Und da antworte ich: Aus einem Stüc das sich also zweifellos auf einer Anekdote aufbaut, macht man ei Geißel, um immer und immer wieder in die Gewissen den Glaub an die verruchte jüdische Goldgier hineinzupeitschen, und ich sollte nic das Recht haben, die anderen in dieser Anekdote mitlaufenden Fäd zu betrachten, die anderen Leitungsdrähte, welche zur Jeunesse dorée d Zeit hinführen und zeigen, daß sie ganz ebenso wie der Jude voller Gol und Habgier war?» Nein, entgegnen wir, du hast zweifellos nicht das Rec denn nicht aus dem Anekdotischen im Stück machen wir die Geißel, sonde aus Shakespeares Charakteristik, die Werbung um Porzia war gegeben, i eine ganz gewöhnliche Märchengeschichte, die man niemals zur Ken zeichnung eines besonderen Milieus benutzen darf. Aber man erkennt hi gleich Gelbers Tendenz: er sucht vorerst darzutun, daß die andern au nicht besser wie der Jude waren. Dann nimmt er im besonderen Anton aufs Korn und erklärt zunächst seine Melancholie damit, daß er sich berei bankerott weiß — eine verblüffend einfache Erklärung, die aber wohl n der jüdischen Seele eingehen wird. Zu seinem bankerotten Freunde kom nun also Bassanio mit der Bitte um 3000 Dukaten — und die Phanta Gelbers sieht, wie Antonio «sich eine Sekunde lang über das Brücke geländer, an dem er lehnt, hinabbeugt und in die Tiefe da unten starrt u für sich die schmerzhaften Worte flüstert: «Das auch noch!» und was de gleichen Scherze mehr sind. In Wirklichkeit tut Shakespeare die Sache einfach und selbstverständlich ab, daß für ausmalende Phantasien durcha kein Raum ist. Bassanio also hat die Zusicherung, daß Antonio Bürge se wird für ein Darlehn, das er augenblicklich nicht selbst gewähren kar und wendet sich an Shylock — wiederum schweift hier Gelbers Phanta

aus, indem er Lorenzo Bassanio den Rat geben läßt, das zu tun, Lorenzo, der ja später als Verführer der Jessika auftritt. Und nun stehen wir, wie sich Gelber ausdrückt, «vor dem Hauptproblem, vor dem Geheimnisse dieses Stückes, vor der Frage: was ist dieser Shylock, Bestie oder Mensch?» Nun beginnt, sage ich, Gelbers Phantasie direkt zu fälschen — wohl verstanden seine Phantasie: ich konstatiere nur den objektiven Tatbestand der Fälschung, ich behaupte nicht, daß Gelber sie bewußt vornehme. Bassanio und Shylock, der Antonios Bürgschaft schon angenommen hat, sind im Gespräch, Antonio tritt auf. «Gieb Geld, Hund von einem Juden — Sie wissen, daß man das Hund nicht aussprechen muß, man kann es auch vom Gesicht herablesen — also gib Geld, Hund, obwohl ich es eigentlich nicht brauche . . . Und um dieses letzte, dieses «Eigentlich nicht brauchen», geht es, das soll hauptsächlich durch die Vermehrung der Brutalität bewiesen scheinen, und das alles malt sich denn auch in Antonios Gesicht ab. Und Shylock sieht es aus der Ferne, und da erst entschlüpft es seinem Munde: «Wie sieht er einem falschen Zöllner gleich» und sodann das erste verfängliche Wort.» Wie unwahrscheinlich ist das alles! Malte sich wirklich Brutalität auf Antonios Antlitz, wie käme Shylock dazu, vom «falschen Zöllner» zu reden! Es ist eben weiter nichts als die übliche Abneigung, die Antonios Blick verrät. Bei Shylock aber erfolgt gleich ein Ausbruch des infernalischen Rassen- und persönlichen Hasses, der das Charakteristische dieser Gestalt ist, eines Hasses, der Vernichtung will. Vergeblich bemüht sich Gelber, den Ausdruck

«Kann ich ihn einmal bei der Hüfte packen,
So mäst' ich meinen alten Groll an ihm»

abzuschwächen, indem er ihn einen «Naturlaut» nennt, «so allgemein wie die Lust und wie das Herzeleid, allgemein wie die Unterdrückung und wie die Sehnsucht nach Vergeltung unter den Menschen». — Nein, nein, er steht in einem Monologe von zwölf Versen, der durchaus logisch fortschreitet und ganz konsequent mit dem Worte «Fluch meinem Stamme, wenn ich ihm je vergebe», dem schlimmsten Fluche, den ein Jude tun kann, schließt. Als nun Bassanio und Antonio herankommen, da stellt sich Shylock geistesabwesend und erklärt dann, er überschlage seine Mittel, worauf das geschäftliche Gespräch beginnt. Antonio erklärt ganz offen, daß er das Leihen und Borgen auf Wucherzinsen (in Übereinstimmung mit der Lehre der Kirche und der Anschauung aller Völker des Mittelalters, was Gelber nirgends erwähnt) für Unrecht halte, Shylock sucht sich zu verteidigen, nicht, wie es Gelber deutet, dem «verhärteten Gemüt Antonios zuzureden», und so bringt er die Geschichte von Jakob und Laban vor, die Antonio als Beweis für die Freiheit des Wuchers ablehnt, und an deren Vorbringung er dann, zu Bassanio gewandt, eine allgemeine scharfe Bemerkung über den Wert der Schriftzitationen durch Unwürdige knüpft. Selbstverständlich kann diese Bemerkung Shylock reizen, aber es ist unwahr, daß Antonio sie macht, «um dem Juden zu zeigen, daß er ihn eigentlich nicht braucht» («darum herbei, Schnoddrigkeit, wie ein Leutnant in Afrika!» schreibt Gelber äußerst geschmackvoll), es ist unwahr, daß nun «Schlag auf Schlag eine Antwort verletzender, brennender, stechender als die andern, und zwar anfangs durchaus

nur per Muß, wenn auch später freilich die wieder wach gewordene Le schaft ihren Ton dazu gibt» folgt — die nächste Bemerkung Shyloc rein geschäftlich und Antonio spricht, um zum Abschluß zu kommen:

«Nun, Shylock, soll ich Euer Schuldner werden?»

Da aber bricht die Wut des Juden los, und es erfolgt die berühmte An mit dem berühmten

»Denn Dulden ist das Merkmal meines Stammes»

und der Rede von Hund nennen und Anspeien und Treten. Auch An wird jetzt zornig, über das überflüssige Pathos vor allem:

«Vielleicht nenn' ich dich wieder so und speie
Dich wieder an und trete dich auch wieder».

Und ehrlich, wie er ist, sagt er, du sollst mir als deinem Feinde leihe nicht als einem Freunde. Was tut nun aber Gelber: «Ist man so rasc schieden, aus dem Worte «Könnt' ich ihm je an die Hüfte rühren» auf eine Mordabsicht zu schließen, so bin ich meinerseits so keck zu schl Wie Antonio es sagt, so tut er es auch. Oder wäre das willkürlich pretiert?» Allerdings, es ist nicht bloß Willkür, sondern es ist eine Fälsc wie jeder, der die mit einem «Vielleicht» anhebende Stelle liest, zu wird, es ist eine um so schlimmere Fälschung, weil Gelber im weitere lauf seiner Untersuchung, was er erst nur «keck geschlossen» hat, a wiesene Tatsache übernimmt und Folgerungen darauf aufbaut. Wir jetzt vollständig fertig mit dem Shakespeare-Forscher Adolf Gelber, wir nicht eben doch bedächten, daß es blinder Fanatismus ist, was Fälschungen hervorruft, nicht der Wille. Also, Antonio schlägt Sh nach Gelber (sehr viel wahrscheinlicher wäre die Annahme, daß Shyl seiner großen Anklagerede in Hyperbeln spricht, zu denen seine Ra sehr neigt, aber ich bin kein Freund von Annahmen), und nun kom dem Juden nach Gelber der Racheentschluß. In Wirklichkeit lenkt Sh als ihm Antonio den Standpunkt klar macht, sofort ein und sprich seiner Güte, und dann kommt er mit dem Vorschlag von dem Pfund F heraus. Der harmlose Antonio glaubt an des Juden Güte, hält den Vor für einen barocken Scherz, Bassanio freilich wird ängstlich. Nach G ist dies Ängstlichwerden für Shylock nun der zweite, noch schreckl Stoß ins Herz: «Wie, der Mann da zittert wirklich und fürchtet, daß i Sache wahr machen könnte? Dies denkt selbst er, der mir anfan Bessere schien, und so sind sie denn alle so entmenscht, daß sie ande so unmenschlich halten u. s. f.» Nun, das ist talmudische Sophistik an die von Gelber kühn behauptete Absicht Shylocks, Antonio späte Schein zerrissen ins Angesicht zu werfen, wird wohl auch niemand glaub Die weitere Untersuchung zeigt dann, wie Shylock nun doch «blutdü wird — auch wir begreifen, daß Shylocks Stimmung durch die Fluc Tochter eben nicht milder werden kann, aber ganz entschieden best wir 1. daß Shylock Antonio, wie Gelber behauptet, für den Anstift Ganzen hält und halten kann — er sagt selbst in der ersten Szene des d Aufzuges, nachdem er mit der Flucht seiner Tochter verhöhnt word

von Antonios Angelegenheit «Da hab ich wieder einen schlimmen Handel», hält also selbst die beiden Angelegenheiten auseinander. — 2. daß Jessika, angestiftet von einem Christen, ihrem jüdischen Vater ein ungeheures Vermögen stiehlt — nach Shakespeare (zweiter Aufzug, vierte Szene) ist es Jessika, die Lorenzo meldet, «sie sei versehn mit Gold und mit Juwelen», ist es Jessika, (II, 7), die bei der Flucht unaufgefordert noch einmal verschwindet, um sich mit mehr Dukaten zu vergolden — 3. daß Shylock in seinem Elend auch von den Juden verlassen wird, daß ihm alle fluchen; — wohl verspottet ihn Tubal (warum erzählt Gelber das nicht?), aber er nimmt dann den Auftrag an, ihm einen Gerichtsdiener zu besorgen und ihn in der Synagoge zu treffen, 4. daß Shylock die Erwartung der Entscheidung krank macht — er ist sehr hart gegen den gefangenen Antonio und tritt vor Gericht äußerst frech auf («'s ist meine Laune so»). Das sind einige Punkte, es wären noch mehr zu bestreiten. Das Stärkste aber leistet Gelber, um das Messerschleifen in der Gerichtsszene wegzuschaffen: «Da steigen Tränen in seinen Augen auf, den ganzen Körper durchschüttert sein Weinen, und das Messer, mit dem er hätte ins Fleisch schneiden sollen, schlägt nur so an die Knie, an die Hüften . . . Und nicht wahr, dieser bloße Anblick spricht ja schon genug? Aber nein! Plötzlich fährt eine messerscharfe Stimme dazwischen, und einer, der mit getan hat bei der Verführung und Entführung seiner Tochter, der mit getan hat bei dem Schimpfe, mit getan hat, ihm Salz in die Wunden zu schütten und das Gift noch wirksamer und brennender zu gestalten; dieser eine, ich weiß nicht, ist es Salerio oder Solanio, wird ungeduldig, die Rührszene dauert ihm zu lange, und er schreit: Seht, wie dieser ungeheuerliche Jude das Messer wetzt!» In Wirklichkeit ist es Bassanio, den Gelber als den wahren Edlen Antonio gegenüber hinstellt, der ausruft: «Was wetzest du so gierig da dein Messer?» Hier kann ich nun freilich meine Behauptung von «unbewußter» Fälschung nicht aufrecht erhalten, um so weniger, als Gelber kurz darauf schreibt: «Das ist die Geschichte von Shylock, dem Juden, wie sie Shakespeare gedacht und geschrieben hat.» Nein, Gott sei Dank, das wissen wir, so hat sie Shakespeare nicht geschrieben, er hat dem Juden Shylock alle die Eigenschaften verliehen, die alle Völker der Erde, wenn sie unbeirrt urteilten, bisher seiner Rasse zuschrieben: den infernalischen Haß gegen ihre Feinde, die vor nichts zurückschreckende Gewinnsucht, die Shylock auch nach der Flucht der Jessika frohlocken läßt: «wenn er aus Venedig weg ist, so kann ich Handel treiben wie ich will», das übertriebene und oftmals falsche Pathos, das dann bei den Vorstellungen des «Kaufmanns» namentlich auf naive Gemüter — wie auch Gelber selber konstatiert — immer wieder komisch wirkt. Allerdings aber hat Shakespeare den Shylock nicht zu einem reinen Ungeheuer, sondern nach seiner Weise zu einem Menschen gemacht — wenn auch zu einer tragischen Gestalt alles fehlt; mehr als alle Gelber'schen Deklamationen ergreift mich der kurze Satz bei Shakespeare: «Es war mein Türkis; ich hatt' ihn von Lea, als ich noch Junggeselle war, ich hätt' ihn nicht für eine Wildnis von Affen gegeben». Da ist die positive Seite dieses Charakters und des Judentums, wenn man auch wiederum begreift, daß ein solcher Vater eine Tochter wie Jessika haben muß.

Auf die übrigen Aufsätze dieses Buches können wir nun nicht mehr

näher eingehen, es ist aber auch wohl nicht nötig. «Es ist unermeßlich viel über Shakespeare, den Dramatiker, geschrieben worden. Daß es nicht angeht, diesen letzteren von Shakespeare dem Denker, Kämpfer und humanistischen Reformator im modernsten Sinne, loszulösen, habe ich mich in diesen Vorträgen darzustellen bemüht», erklärt Gelber im Vorwort. Wenn's nur wahr wäre! Im Gegenteil ist er es, der den Dichter vom Denker usw. vollständig loslöst und ihn gänzlich ignoriert, wir, und ich darf wohl im Namen der meisten «Ästhetiker» sprechen, haben immer gewußt und beachtet, daß «der Dichter der Mensch sei», daß hinter dem Dichter, genau der Größe seines Talentes entsprechend, der denkende Mensch steht. Aber wenn Gelber nun behauptet, daß Shakespeare der Mann sei, der «in allen Verhältnissen ohne Ausnahme, ob sie uns nun lachen machen oder tragisch berühren, als erstes immer die Frage auf den Lippen hatte, was daran vernünftig und was unvernünftig, was nützlich und schädlich für die Menschen sei», wenn er erklärt, «das ist der wahre und eigentliche Inhalt der Shakespeare'schen Gedichte: die Suche nach den Nützlichkeiten und die Entlarvung aller und sei es noch so verkleideter Schädlichkeit», so sagen wir ihm freilich: du hast von Shakespeare und vom Dichten überhaupt keine Ahnung. Beförderung des menschlichen Glückes die Hauptaufgabe der Dichter — ja, Zola und Tolstoi, die Aufklärer in früheren und in unseren Tagen, haben die Poesie zur Beförderung des menschlichen Glückes zu verwenden versucht, leider ist aber stets nur eine Surrogatpoesie herausgekommen, die alle gesunden und kräftigen Individuen ohne weiteres in die Ecke geworfen haben. Darum sind wir noch lange nicht der Ansicht, daß die meisten Dichter, wie Gelber meint, «in dem Dichtersein nur die Gabe sehen, sich vermittelst der Phantasie Vorstellungsbilder von entlegenen oder garnicht vorhandenen Dingen zu machen und für diese ihre Gebilde dann nach den Regeln einer Schule ein rhytmisches Gewand zusammenzuschneidern», Gott bewahre, das sind traurige Kerle, die so meinen und tun: die einzige und wahre Aufgabe eines Dichters war vielmehr zu jeder Zeit, sich die Welt gegenständlich zu machen und damit sich der Welt, also sein Bild der Welt zu geben, und wenn er dies mit Notwendigkeit tat, so ward dann freilich die Welt auch «aufgeklärt», d. h. sie lernte viele Dinge anders, besser sehen, aber das geschah nebenbei, die Absicht des Dichters war es nicht, hätte er beim Schaffen die Absicht gehabt, so wäre das Bild jedenfalls nicht geraten, wie denn beispielsweise Zolas Evangelienromane als Lebensdarstellungen sehr viel schlechter sind als die Rougon-Macquart-Romane, in denen nur die Wahrheit der Wirklichkeit, noch nicht Aufklärung und Beförderung des Glücks der Menschheit erstrebt wird. Gelber hat wirklich keine Ahnung vom dichterischen Schöpfungsprozesse, der uns, wenn nicht in seiner tiefsten Natur, doch in seinem Verlaufe durch Selbstgeständnisse der Dichter vollständig klargelegt ist, er hat gar keine Idee von der «Autonomie des schöpferischen Gedankens und der tyrannischen Gewalt, die ihm über den eigenen Erzeuger ohne Rücksicht auf dessen Wohl und Wehe verliehen ist, und verwechselt den Kreationsakt mit der Uhrmacherkunst», wie Hebbel einmal von einem schlechten Ästhetiker aussagte — wie könnte er anders über das «unbewußte» Produzieren spotten, wenn es ihm nicht nach dem Analogon von Bileams Esel erschiene, von dem es in dem bekannten Epigramm heißt:

«Bileams Esel, Idol naiv ursprünglicher Dichtung,
Während der Herr aus dir sprach, sahst du nach Disteln dich um.»

Vir können nach modernen Analogien — Goethe, Hebbel, Ludwig — ruhig nnehmen, daß die Konzeption der Dramen — kein Dichter wählt ja seine toffe — wie auch der eigentliche Schöpfungsakt bei Shakespeare mit wirk-:her Naturgewalt erfolgt sind, aber selbstverständlich war der größte ramatiker aller Zeiten kein naiver Wilder, sondern die oder doch eine r «kultiviertesten» Persönlichkeiten seiner Zeit, und wenn er auch seine ramen nicht mit bestimmter Tendenz schuf, er reflektierte selbstverständlich riscnen Konzeption und Produktion über seine Stoffe, und der so gewonnene istige Gehalt kam dann natürlich beim eigentlichen Schaffen ohne weiteres ınbewußt» in die Dramen hinein. Shakespeare ist Denker, Kämpfer und ımanistischer Reformator, weil er ein großer Dichter ist, aber sein wollen t er nie etwas anderes als dieses. Über die Anschauung, als habe er eben ır sein Publikum unterhalten wollen, die Gelber natürlich den Shakespeare-ırschern imputiert, brauche ich nun wohl nicht weiter zu reden.

Und ich will nun auch den Gedankengängen und Behauptungen Gelbers :ht weiter nachgehen. Er ist Aufklärer durch und durch, versteht also r Not Voltaire, aber Shakespeare nur halb. Einzelne Behauptungen, die ı kaum zu widerlegen brauche, mögen hier folgen: «Realer und freier, ionalistischer Geist war es, den die Zeit der Plantagenets auskochte» und r in England war dieser Geist — als ob nicht unser Reineke Vos, bastian Brant, das ganze vorreformatorische Zeitalter denselben Geist ver-ten! Shakespeare war es, der «in jenen Zeiten die Vernunft für die Poesie mlich erst wieder entdeckte», «der einfache gerade Lebensverstand fehlte einer Sphäre gänzlich, und zwar gerade in der Literatur» — nein, der lte sicher nicht, der war in einem sehr großen Teile der Novellen-Literatur, Humanismus, in den Reformationsschriften; was Shakespeare neu brachte, r die volle tragische (und komische) Gesamtstimmung dem Leben gegen-ər, die echte Tragik, und die setzt allerdings den Grund der Vernunft, ja ;ar den einschränkenden Verstand voraus, denn «wie jene böse Fee, die n nicht zur Taufe eingeladen hatte, nur an die Wiege des Prinzen zu ten brauchte, um die von ihren guten Schwestern verliehenen Gaben zu :derben, so braucht der Verstand nur auszubleiben, um alle Göttergeschenke ihr Gegenteil zu verkehren.» Aber etwas Poetisch-Positives ist er nicht, ıns Sachs hatte ihn vor Shakespeare und Cervantes wohl in dem Maße e Shakespeare. — Gelber will dann dartun, daß die Lustspiele Shake-ares «eine lachende Protestliteratur gegen den von der früheren Dichtung triebenen Kultus einer falschen Romantik» sind, Shakespeares englische storien sind ihm Stücke von den Sünden wider die Freiheit und Gerechtig-it, «strenge kritische Erledigungen des vorgefaßten Themas», daß «die ıjestäten Mörder sind», der Mord zu einer Institution geworden ist, «Lear» ı besonderen ist die Kritik des Gottesgnadentums. Weiter: Shakespeare chte zyklisch, und so hängen auch die Römer-Dramen zusammen, und r haben in ihnen die Beantwortung der Frage: «Welche Stetigkeit hat die publik?» Immerhin ist Gelber so objektiv zuzugeben, «daß auch die lksherrschaft als solche und für sich allein noch lange nicht das Summum

und die Unsterblichkeit des Glücks der Nationen bedeutet» — aber zu Schluß kommt's dann doch zur Proklamierung des Grundsatzes von d menschlichen Freiheit und Unabhängigkeit und zur Seligpreisung der Ve nunft, wohl verstanden, als Shakespeare'scher Aufklärung: «die Vernun reicht wirklich zur Wahrnehmung der heiligsten Geschäfte hier auf Erde zur Erforschung des Verborgenen, zur Wiederherstellung des Rechtes, zu Reinigung der Throne von dem Blut, das so oft an ihnen klebt, sowie übe haupt zur Wahrnehmung alles dessen, womit das Unglück und der sittlich Verfall einer Gemeinschaft anhebt, wie nicht minder des Geistes und de Taten, die notwendig sind, um dem Unheil Einhalt zu tun». Das ist di Höhe des Aufsatzes «Das Aufklärungsprinzip bei Shakespeare». Ach Got wenn nur der Glaube an die mögliche «reine und unverfälschte Herrscha der Vernunft hier auf Erden», die u. a. auch Hamlet predigen soll, nich eine Selbsttäuschung der Menschen ist genau wie ehedem der Glaube an de Himmel, den Gelber so heftig bekämpft. Ein Wort in seinem nächsten Au satze «Das Richteramt bei Shakespeare», daß viel von dem, «was wir fü unseren freien Willen halten, eine traurige Mitgift der Natur ist, für di wir nichts können und der wir uns nicht zu entledigen vermögen», erweck doch ganz bedenkliche Zweifel auch an der Möglichkeit der Herrschaft de reinen Vernunft. Im übrigen ist dieser Aufsatz, so töricht auch die Au fassung des Mittelalters ist, die Gelber als echter Aufklärer hegt, so falsc er immer ästhetisch sieht — so, wenn er die «Vermenschlichung» Richards II etwa dem Marlowe'schen Tamerlan gegenüber für eine «prinzipielle Dämpfun und Abschwächung» hält, da sie im Gegenteil doch die Wirkung verstärkt — so kühn er stets darauf los behauptet (Shakespeare «entdeckte für die Poesi ein neues und ungeheures Gebiet, das Gebiet der schuldigen Seele[1]) un entdeckte zur Beurteilung der Schuld jenes Moment, welches sich mit eine so unscheinbaren Namen nennt und doch von so gewaltiger Wichtigkeit ist das Moment nämlich des Vorsatzes, der Absicht»)[2]), so sicher dies alles is ist dieser Aufsatz doch der bei weitem beste des Buches; der scharfe Ve stand, der Gelber nicht fehlt, wirft sich öfter auf Dinge, deren Aufhellun allgemeines Interesse hat, und beleuchtet sie scharf, wenn auch meist ei seitig. Freilich, man darf nie vergessen: Gelber ist Jude, er sieht anders wi wir, er fühlt auch anders, wie denn gewiß keiner von uns sagen würde «Es gibt so vieles, das unsäglich schlimmer ist als der Bruch der Gatten treue». Und er hat auch sehr viele jüdische Unarten, so das hochmütig Behandeln der Gegner, das eitle Anreden des Publikums, um es zu be schwatzen, wie z. B. «Meine Herren und Damen! Eine Aufklärung is richtig, wenn sie zeigt, daß sich alles vernünftigerweise so zugetragen habe kann, wie es der Dichter schildert, und nun frage ich Sie: habe ich gewalt sam interpretiert, habe ich verändern und streichen, Dinge wegeskomatiere

[1]) Und die griechische Tragik? Und das Christentum?

[2]) Schon ein Menschenalter vor Shakespeares Geburt unterschieden i meinem Heimatlande Dithmarschen die evangelischen Pastoren, die Blutrach und Eideshülfe abschaffen wollten, zwischen Mord und Totschlag, und e wird bei allen germanischen Volksgerichten wohl schon viel früher ge schehen sein.

von ihrer Stelle wegrücken müssen, um zu dieser meiner Erklärung zu gelangen?» Das steht gleich nach den bösen Shylock-Interpretationen. Oder: «Ich, meine Damen und Herren, habe keinen großen, aber doch einen redlichen Namen zu verlieren, von dem ich sagen kann: er ist von mir bis auf den heutigen Tag, wissentlich wenigstens, nie befleckt worden. Glauben Sie mir nun, daß ich mit meiner ganzen literarischen Ehre einstehe für das, was ich sage». Das müssen wir alle, verehrter Herr, und es ausdrücklich zu erklären ist ein Mätzchen (vor jüdischem Publikum erst recht) und weckt nur den Argwohn der Mißtrauischen. Aber wir wollen Gelber doch loben: er hat uns Shakespeare einmal ganz scharf in jüdischem Lichte gezeigt, hat die ganze Entwicklung, die die Shakespeare-Forschung und -Anschauung seit Nicolai durchgemacht hat, einmal kühn ignoriert, und wenn ihn nun auch sicherlich sehr viele seiner jüdischen Rassegenossen desavouieren werden, sein Buch ist einmal in der Welt, und wenigstens für mich will ich die Tatsache feststellen, daß ich mich zwar zunächst daran geärgert, aber doch im ganzen nichts gefunden habe, was ich nicht erwartet hätte.

Büsum i. Holst. Adolf Bartels.

Alfred von Mauntz, Heraldik in Diensten der Shakespeare-Forschung, Selbststudien. Berlin. Mayer & Müller 1903. 331 S.

Es ist ohne weiteres einleuchtend, daß zu Shakespeares Zeiten die Heraldik, die Kunde von Wappen und Ehren, eine ganz andere Rolle im Denken und Dichten spielen mußte als in der Zeit des Materialismus und der Sozialdemokratie, wo jeder sein altes Wappen ängstlich vor den Blicken seiner Mitmenschen verbarg, um nicht dem Fluch der Lächerlichkeit anheimzufallen. In der Hochrenaissance strebte jedermann nach Wappen und Adel, es ist nur natürlich, daß die Schriftsteller über Einrichtung und Recht dieser Dinge besser unterrichtet waren als heute. Der Verfasser legt sich die Frage vor, ob es nicht möglich sei mit Hilfe der Heraldik in dunkle Stellen der elisabethanischen Literatur neues Licht zu bringen. In sieben Studien versucht er diese Frage zu bejahen. Nun wird man ihm im Prinzip durchaus rechtgeben, aber ob man seinen Einzelergebnissen beistimmen kann, ist mir nur allzu zweifelhaft. Mir wenigstens ist bei seiner Beweisführung oft Hören und Sehen vergangen, so kühn wurden da alle Hindernisse genommen. Die erste Studie behandelt die Rangstufen des alten England. Ich glaube, daß die Studie viel an Exaktheit gewonnen hätte, wenn der Verfasser über die deutschen Verhältnisse besser unterrichtet wäre. Der folgende Aufsatz stellt zusammen was wir über den Namen Shakespeare wissen, wobei aber auch den unmöglichsten Einfällen englischer Erklärer Platz eingeräumt wird. Man merkt, daß der Verfasser sich in der Sprachgeschichte nicht zu Hause fühlt. Die dritte Studie, die wertvollste des Buches, untersucht Shakespeares Wappen, und besonders die drei Entwürfe, die sich auf dem Londoner Heroldsamt befinden. Der Verfasser liest aus diesen Entwürfen, deren viel bezweifelte Angaben ihm durchaus glaubwürdig erscheinen, heraus, daß John Shakespeare schon vor 1576 ein Wappen erhalten habe, das dann aus unbekannten Gründen außer Gebrauch gekommen sei und deshalb 1596 erneuert

werden mußte. Doch die Interpretation der beiden Stellen, auf die es hierbe ankommt, ist schwierig: das eine Mal weiß man nicht, ob von John Shake speare oder von Robert Arden die Rede ist, das andere Mal ist gerade das wichtigste Wort unleserlich. Am Ende dieses Kapitels wird auch zum ersten Mal die Heraldik zur Erklärung von zwei Stellen aus Shakespeares «Lustigen Weibern» herangezogen: Akt 1, Sz. 1, wo Schaal über sein Wappen spricht, und Akt 5, Sz. 5, wo Mrs. Quickley — der Verf. setzt «Frau (sic!) Anna Page» an ihre Stelle — den Ordenssaal der Hosenbandritter beschreibt. In beiden Fällen aber wird der Verfasser gleich den schärfsten Protest zu hören bekommen, und zwar sowohl von literarhistorischer als von heraldischer Seite: denn es geht weder an, den lächerlichen alten Schaal oder Evans mit Shakespeare zu identifizieren — darauf kommt seine Interpretation hinaus — noch in dem Sitz der Installation der Ordensritter (*instalment*) die «Bestallung zum Gentleman» zu sehen.

Die vierte Studie stellt die Nachrichten über Shakespeares Vater, Großvater und mutmaßlichen Urgroßvater zusammen und sucht das Wahrscheinliche davon herauszuheben. In einer fünften wird des Dichters heraldische Ausdrucksweise behandelt und ein Verzeichnis der von ihm gebrauchten *termini technici* gegeben. Nur zwei Punkte möchte ich hier einwenden. Der Verfasser meint Shakespeare müsse Heraldik studiert haben: das ist bei der allgemeinen Verbreitung heraldischer Kenntnisse gewiß nicht nötig anzunehmen, wird aber sehr unwahrscheinlich, wenn man direkte heraldische Fehler nachweisen kann, wie der Verfasser selbst tut. Dann aber verblüfft das Verzeichnis angeblich heraldischer Ausdrücke und Stellen aus des Dichters Werken: Wörter wie *array*, *aspic*, *attired*, *azure*, *bachelor*, *beetle* u. s. w. gebraucht dieser doch gar nicht im heraldischen Sinne, und daß er einen Käfer zuerst als Wappentier kennen gelernt habe, wird doch niemand glauben. Dasselbe gilt aber von der weitaus größeren Zahl dieser «heraldischen» Ausdrücke. Bis jetzt hat also die Wappenkunde noch wenig neues Licht auf Shakespeares Werke geworfen. Nun sucht, in der sechsten Studie, der Verfasser das dunkle und oft für unecht erklärte Gedicht «The Phoenix and the Turtle» von heraldischer Seite her zu deuten. Zwei der im Eingang des Gedichts genannten Vögel faßt er als Wappen, nämlich den Adler und die Krähe. Der Adler soll Spensers, die Krähe Nashs Wappen bedeuten. Es kommt hauptsächlich auf den letzteren an. Aber dieser hat ja selbst zugegeben, daß er kein «Gentleman» sei, also kein Wappen besitze. Trotzdem nennt ihn der Verfasser «Herr» und «Abkömmling einer alten wappenberechtigten Familie», «stolz auf seinen alten Stammbaum», weil Nash einmal gegen G. Harvey, den Seilerssohn, geäußert hatte, seine Familie habe schon existiert ehe es Seilerei in England gegeben habe. Das ist aber natürlich keine ernsthafte Behauptung. Daß der Name Nash besonders «alt» sei, wie der Verfasser meint, läßt sich nicht beweisen. Was wissen wir denn überhaupt von dem Alter unserer Familiennamen? Und warum soll Nash älter sein als Birch oder Field oder Wood, als Marlowe oder Milton? Aber die «*treble dated crow*» (dreimenschenaltrige Krähe) wird mit «Du dreifach a Krähe gekennzeichneter» übersetzt und auf Nash bezogen: denn es gab ein Familie Nash, die drei Rabenköpfe führte. So ist Nash ein «Freun Shakespeares, dem dieser mit der angeführten Stelle «einen Hieb versetz

wollte». Nash muß also wohl den Stratforder Bürgerssohn gemeint haben mit seinem satirischen «Bilde eines Emporkömmlings». Dieser wird zwar als Sohn eines Tuchmachers, der es zu einem «*Squire of low degree*»[1]) gebracht habe, geschildert, als ein Stutzer, der mit italienischen Brocken um sich wirft und von seiner Reise nach Konstantinopel erzählt, aber all das hält den Verfasser nicht ab zu erklären, daß die Beschreibung auf Shakespeare gemünzt sein müsse. Doch kehren wir zum «Phönix» zurück. Die Eule soll Gabriel Harvey bedeuten; sie wird «*Augur of the fever's end*» (Verkündiger von des Fiebers Ende, d. h. des Todes) genannt, wobei das «Fieber» mit dem Martin-Marprelate-Streit identifiziert wird. Der Verstorbene aber, dessen Hinscheiden beklagt wird, wäre dann Marlowe, und Phönix und Turteltauber, nach alter Auffassung unsterbliche Schönheit und Treue, wären — der Blankvers, der bei Marlowe Schönheit und Wahrheit vereine. Ich muß gestehen, daß auch mir das Gedicht durchaus dunkel ist, daß es mir aber durch diese neue Erklärung auch nicht heller geworden ist. Ich glaube die Heraldik ist hier viel weniger nötig als die mitteralterliche Naturgeschichte. Diese aber verbietet den Tauber mit Wahrheit gleichzusetzen, er ist der Repräsentant der ehelichen Treue, die auch den Tod überdauert. Damit aber fällt die ohnehin recht unpoetische Erklärung als «der Blankvers». Auch der bekannte Angriff Greenes auf Shakespeare in seiner Generalbeichte «Um einen Groschen Witz» wird ausführlich behandelt. Aber man sollte doch endlich einsehen, daß es sich hier um einen Streit zwischen Autor und Schauspieler handelt: der Schauspieler wird reich von der Arbeit des armen Autors, dagegen wehrt sich dieser. Der Rest der sehr ausführlichen Studie ist Gabriel Harvey gewidmet. Ein Gedicht dieses Autors «*Gorgon or the wunderful Year*» soll Anspielungen auf Shakespeare enthalten. Doch wird man auch hier vorsichtiger sein als der Verfasser und die betreffende Stelle wohl anders auslegen. Die barocken Gelegenheitsdichtungen, aber auch die Prosa dieser Zeit bietet dem Verständnis ungemein viele Schwierigkeiten, und es ist nur natürlich, daß der Verfasser als Dilettant auf diesem Gebiet manchmal nicht das Richtige getroffen hat. Namentlich seine Übersetzungen zeigen öfters Ungenauigkeiten, die den Sinn sehr beeinträchtigen. Die letzte Studie wendet sich zu den Sonetten, und es wird die Vermutung ausgesprochen, daß die von G. Harvey gepriesene Dame, in der der Verfasser nicht die Gräfin von Pembroke, sondern eine Lady Smith erkennen will, und die «gelbgesichtige Lady Schweineschnauze» in Nashs «Emporkömmling» mit der dunklen Dame der Sonette identisch sei. Daß ich auch hier nicht beistimmen kann, ergibt sich aus dem vorher Gesagten.

Der Verfasser, der sich wohl bewußt ist, daß ihm die wissenschaftliche Schulung abgeht, ist ohne alle Prätentionen mit ehrlicher Begeisterung an seine Untersuchung herangetreten. Umsomehr bedauere ich mich seinen Resultaten gegenüber so ablehnend verhalten zu müssen.

Jena. Wolfgang Keller.

---

[1]) Der Verf. scheint offenbar nicht zu wissen, was das für ein Rang ist.

Eichhoff, Theodor, Dr. phil.: Der Weg zu Shakespeare. VI, 162 p
Shakespeares Forderung einer absoluten Moral. Eine l
läuterung seiner Gedichte «Venus und Adonis» und «die Schändung ¿
Lukretia». Mit dem vollständigen Text der Gedichte und der deutsch
Übersetzung von Emil Wagner. X. und 254 S. Halle a. S. Verlag v
Max Niemeyer 1902.

Die beiden Bücher sind rasch hintereinander erschienen: vom N vember 1901 ist die Einleitung des ersteren, vom Februar 1902 die d letzteren datiert. Sie gehören auch methodisch zusammen: dort reißt d Verfasser nieder, um hier aufzubauen. Erst arbeitet er im Vollbesitze all Wissens um das elizabethinische und jacobitische Drama, wie es die bisheri Gelehrsamkeit aufgespeichert hat. So erweist er sich als ebenbürtig sein Lehrern der Zunft. Mit den Ergebnissen seiner Arbeit aber wächst er üb seine Lehrer hinaus: er zeigt, daß dieses Zunftwissen nur Scheinwissen is Bisher hat man eben leichtgläubig gearbeitet. Vor seiner schärferen Krit brechen die bislang errungenen Ergebnisse in ein Nichts zusammen. Sch das Ziel der Forschung war falsch gestellt: im Unvermögen die absolu Wahrheit zu erlangen, hat man sich mit dem Streben nach höchster Wah scheinlichkeit begnügt. Es nützt aber nur die Wahrheit. Und sie ist z finden. Freilich nicht die objektive, jedoch eine subjektive; nicht außer un sondern in uns. Mit dieser fröhlichen Aussicht entläßt uns der Verfass am Schluß seines ersten, meist negierenden Werkes. Im zweiten führt sein Programm positiv an den beiden Epen durch. Nur diese kommen f Shakespeare in Betracht, denn sie allein sind textsicher überliefert. Vo hier aus muß also der übrige Shakespeare erkannt werden. Darum gibt d Verfasser zunächst in Noten, die den englisch-deutschen Text nach Beda unterbrechen, seine Eindrücke im einzelnen wieder. Am Schluß faßt er d Ergebnisse in ein paar Kapitel zusammen. Im ersten zeigt er, daß d beiden Dichtungen künstlerisch verfehlt sind, weil sie episch und nic dramatisch geformt sind, denn «Shakespeare erstrebte in diesen beiden G dichten ein Ziel, Verdeutlichung der Wahrheit des eigenen Lebens, für d es eine höhere Form der Deutlichkeit gibt (sc. als das Epos), nämlich d Drama» (p 230 Z. 5 v o.). Im zweiten Kapitel enthüllt er «das Geheimn der Größe und ewigen Macht Shakespeare'scher Kunst: dadurch, daß Shak speare in seinen Werken das Allgemeine und Unbedingte fordert, zeigt erstens, daß er selbst tut, was er sagt, und zweitens zwingt er uns daz ebenso zu handeln wie er selbst» (p. 233 Z. 17 v. u.). Das nächste Kapit behandelt «Shakespeare und die Mathematik». Erst verblüfft der Titel, doc bald wird er einem klar. Die Methode ist mathematisch. «Auf dem völlige Absehen von jeglicher Erfahrung beruht die mathematische Methode Shak speares, er sagt nicht: Es ist! sondern: Es werde!» (p. 241 Z. 6 v. u.). I letzten Kapitel beruhigt uns der Verfasser über «Shakespeares Ehe». «Wi auch immer die Umstände von Shakespeares Heirat gewesen sein möge Shakespeare glaubte, daß er unter allen Umständen glücklich sein könn und solcher Glaube ist schon Tat. Shakespeare war glücklich in seiner Ehe (p. 245 Z. 22 v. o.). Freilich die Biographie stimmt hierzu nicht ganz, doc die verträgt sich überhaupt mit Wissenschaft nicht. Darum überzeugt de Verfasser auch mit seinem kernigen Schlußwort: «niemand kann mich eine

zur negativen Kritik beschuldigen, wenn ich sämtliche biographische Arbeit über Shakespeare als durchaus unwissenschaftlich verwerfe» (p. 248, Z. 7 v. o.).

Der Verfasser überzeugt nicht nur im allgemeinen, sondern erwirbt sich auch den aufrichtigen Dank aller «Shakespeare-Philologen» im besonderen. Macht er ihnen doch ihre Arbeit mit Shakespeare oder mit Eichhoff von nun ab so leicht.

Wien. R. Fischer.

A New Variorum Edition of Shakespeare. Edited by H. H. Furness. Student's Edition. Vol. I. Romeo and Juliet. Vol. II. Macbeth. London J. M. Dent & Co. 1898. (7/6 net per volume.)

Es ist sehr verdienstlich von dem Verlag von J. M. Dent & Co., daß er die große Variorum-Ausgabe von Furness jetzt durch einen stereotypierten Neudruck auch den «Students» zugänglich macht, die nicht 800 Mark für eine Shakespeare-Ausgabe aufwenden können.

Natürlich muß man zu dem Vorzug des Neudrucks, seiner Billigkeit, auch den Nachteil, seine Unveränderlichkeit, in Kauf nehmen. Romeo and Juliet ist 1871, Macbeth 1873 erschienen. Seither hat aber die Forschung rüstig weitergegraben und gar manches wertvolle Stück zu Tage gefördert. Nachträge wären daher dringend erwünscht. Konnten sie zu der großen Ausgabe nicht gegeben werden, so bot sich ja jetzt die Gelegenheit dazu. Wenigstens ein kurzes bibliographisches Referat über die hauptsächlichsten neuen Resultate hätte angehängt werden können. Furness selbst freilich muß vorwärtsschreiten ohne umzublicken, wenn er sein Ziel erreichen will; aber gewiß hätte sich unter seinen Landsleuten ein jüngerer Mitstreiter gerne der Aufgabe unterzogen.

Doch wir wollen nicht mäkeln. Wir wollen lieber uns dessen freuen was wir haben. Der Variorum-Shakespeare aber wird sich in diesem schlichteren Gewande gewiß noch viele neue Freunde zu den alten erwerben.

Jena. Wolfgang Keller.

Шекспиръ. Библиотека великихъ писателей подъ редакцией С. А. Венгерова. Издание Брокгаузъ-Ефрона. С.-Петербургъ. 1902. Т. 1 u. 2.

Die neue russische Prachtausgabe von Shakespeares Werken, deren zwei erste Bände der Bibliothek der deutschen Shakespeare-Gesellschaft zugegangen sind, will zweierlei bieten: einen möglichst guten Text und eine Zusammenfassung der besten Illustrationen zu Shakespeare. Unter der Redaktion von S. A. Wengerow sind zu dem Zwecke zum Teil ältere Übersetzungen einzelner Dramen von Weinberg, Gnjeditsch, Feodor Müller, Kroneberg, Drushinin u. a. aufgenommen, zum Teil neue Übersetzungen veranlaßt worden. Jedem Drama ist eine kurze Einleitung beigegeben, die über literarhistorische und ästhetische Fragen orientieren soll. Auch für den Ausländer wertvoll sind die schönen Illustrationen. Die bedeutendsten Künstler aller Nationen, die Bilder zur Kommentierung Shakespeares ge-

liefert haben, finden sich hier vertreten: Hogarth und Reynolds, Angelica Kauffmann und Füssli, Kaulbach und die Pilotys, Thumann und Mackart, F. Madox Brown und Holman Hunt, sie und viele andere zeigen uns wie befruchtend Shakespeare auf die Schwesterkunst eingewirkt hat. Gerade in diesem illustrativen Teil beruht wohl der Hauptwert der Ausgabe.

Es sei mir gestattet bei dieser Gelegenheit noch einen allgemeinen Punkt zu berühren, die abscheuliche Sitte der «phonetischen» Umschreibung fremder Eigennamen im Russischen. Hier könnte doch ein energischer fremdsprachlich gebildeter Redakteur eine Wandlung schaffen, für die ihm jeder gebildete Russe dankbar sein müßte. Bisher schreibt man im Russischen die Eigennamen nach dem Klang um, so daß man also Šekspir für Shakespeare, Uitli für Wheatley, Džon für John schreibt. Aber das russische Alphabeth hat für verschiedene häufige Laute kein Zeichen, so daß die größte Inkonsequenz in einem und demselben Werke herrscht: man schreibt *Uilijam* und *Vilijam*, *Grumio* und *Gamlet*, *Bukingam (Buckingham)*, *Puk* und *Sjerri (Surrey)*, *Blent* (*Blount*), *Sjer* (*Sir*), und *Jursvik* (*Urswik*). Da man den Laut des englischen *th* nicht kennt, transkribiert man *Rotherham* mit *Rosrem*. Es unterlaufen aber auch direkte Fehler, wenn z. B. für *Gilbert Džilbert* geschrieben wird. Diese Geschmacklosigkeit, die alle etwas feinfühligeren Menschen abstößt, könnte doch einfach dadurch behoben werden, daß man für jeden fremden Buchstaben einen — aber nur einen — des russischen Alphabeths einsetzt und für die paar übrigbleibenden, *h*, *ü*, *w* (oder *r*) etc. mittelst diakritischer Zeichen neue Formen schafft (*ǵ*, *v́* oder dergl.). In dem zentralisierten Kaiserreich würde sich das doch leicht durchführen lassen.

W. K.

Żelack, Tieck und Shakespeare. (Progr.) Tarnopol 1900.

Der Verfasser ist unter verhältnismäßig ungünstigen äußeren Bedingungen an eine Arbeit gegangen, die eigentlich nur in unmittelbarer Nähe einer größeren Bibliothek hätte unternommen werden sollen. Insofern müssen wir allerdings einige Unebenheiten mit in den Kauf nehmen, die sich aus Mangel an Material ergeben. Leider zeigt sich aber der Verfasser auch historisch nicht genügend durchgebildet, ja selbst seine Beherrschung der deutschen Sprache läßt hier und da zu wünschen übrig. Seine Arbeit ist augenscheinlich mit großer Lust und Liebe durchgeführt, geht aber mehr in die Breite. als in die Tiefe. Das erste Kapitel (S. 3—21) schildert T.'s Beschäftigung mit Sh.. weist besonders den von T. immer wieder erwogenen, aber niemals durchgeführten Plan einer umfassenden Arbeit über Sh. in seinem Entstehen und Fortleben nach. gibt auch ein recht gutes Bild von der eigentlichen Shakespearomanie des deutschen Dramatikers, läßt aber doch ein Zurückgehen auf die letzten Berührungen zwischen beiden Dichtern, auf die geheimnisvollen Fäden, die den Jünger an den Meister ketteten, im unklaren. Wenn z. B. Ż. (S. 8) Tiecks Aufsatz über die Behandlung des Wunderbaren bei Sh. bespricht, so hätte er die theoretische Forderung mit der praktischen Ausübung, besonders auch in Tiecks Novellen vergleichen und so zeigen sollen, wie sich in dieser Frage der Romantiker Tieck zu dem

ıfklärer Lessing verhält, inwiefern jeder von ihnen dasjenige, was seiner ıtur am meisten entsprach, aus Sh.'s Werken herausgelesen hat. Auf die ›wellen des Romantikers ist denn leider auch im 2. Teil der Arbeit gar ine Rücksicht genommen; Ž. behandelt nur «Sh.'s Einfluß auf Ludwig eck als Dramatiker». Hier finden sich gute Bemerkungen über die Behrungen zwischen dem deutschen und britischen Dichter, z. B. in ihrer llkürlichen Behandlung geschichtlicher und geographischer Tatsachen, in :er Parallelisierung der Stimmung in Natur und Gemüt, in der Verwendung n Kontrastszenen u. s. w.; wie in den meisten derartigen Arbeiten aber rd auch hier gewaltig übers Ziel geschossen; nicht bei allen Ähnlichkeiten gt direkte Beeinflussung vor, und ganz unzulässig ist es z. B., für die geheure Ausdehnung von Tiecks Octavianus oder Fortunat Sh. verant›rtlich zu machen. Bei ihm ergibt sich die Ausdehnung etwa Heinrichs IV. s der ungeheuren Fülle des Stoffes, die der Dramatiker mit fester Hand sammenraffte, so gut es eben möglich war; bei Tieck dagegen zerfließt ı an sich recht magerer Stoff infolge seiner Neigung zum lyrischen Aussten der Situation schier ins Unendliche. Auf solche Unterschiede hätte überhaupt achten sollen, sein Buch hätte dann, wenn auch nicht für den glischen, so doch für den deutschen Dichter sehr wertvolle Beiträge zur ıarakteristik liefern können. Statt dessen macht er auf «Übereinstimmungen» gd, die oft genug an den Haaren herbeigezogen sind; wir wollen hier garnicht n den sogenannten wörtlichen Anklängen reden; aber ist es nicht töricht, e Neigung zu «stummem Spiel» auf Sh.'s Perikles zurückzuführen? Hier ird eine ganze Szene durch eine Person auf der Bühne kommentiert, ein otiv, das jedenfalls auf die Maskenzüge der Renaissance zurückgeht, worauf hätte hinweisen sollen; bei Tieck dagegen wird an der herangezogenen :elle der «Genovefa» einfach auf den über die Bühne gehenden Pfalzgrafen egfried hingewiesen; das konnte man u. a. aus Schillers «Jungfrau von :leans» lernen, was Ž. wieder nicht betont, wie ihm überhaupt die geschicht:he Einordnung so fremd zu sein scheint, wie die psychologische Beündung. Aus dieser heraus hätten sich wahrscheinlich viel mehr Verhiedenheiten, als Ähnlichkeiten ergeben; gerade die ersteren kommen aber Ž.'s Arbeit zu kurz weg, und sein knappes Schlußwort kann uns für das :hlende nicht entschädigen.

Würzburg. Robert Petsch.

'iedrich Theodor Vischer, Shakespeare-Vorträge. Band IV. J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger. Stuttgart und Berlin 1901. X u. 405 S. 8°.

Dieser Band enthält den «König Johann» und die erste Hälfte des ßen «Zyklus», von Richard II. bis Heinrich V., den Aufstieg des Hauses ıcaster. Einleitend sucht sich V. mit dem Begriff des «politischen Schauɔls» auseinanderzusetzen.

«Auch in einem politischen Schauspiel dreht sich das Dramatische um ı menschliche Affekte, Gefühle, Leidenschaften, Wünsche und Zwecke, ·uden und Leiden, auch wenn der Boden ein durchaus politischer ist»,

meint V., um schließlich zu dem Resultat zu gelangen, daß die Macht der handelnden Personen das Wesentliche im historischen Trauerspiel sei.

Er erläutert dies am Beispiel von Shakespeares «Antonius und Cleopatra» mit den Worten: «Beherrscht Cleopatra den Antonius, so beherrscht sie eigentlich Rom». Diese Erklärung dürfte kaum ganz zutreffend sein, denn eben dadurch, daß Antonius sich von Cleopatra beherrschen läßt, geht er ja der Herrschaft über Rom verlustig.

Überdies kommen wir mit der «Machtfrage» zur Definition des historischen Dramas nicht aus, denn auch im Macbeth z. B. handelt es sich ja schließlich um eine Machtfrage, und doch wird niemand dieses Drama ein historisches nennen wollen. Wir müssen zu diesem Zweck etwas weiter ausholen und etwa sagen: das historische Schauspiel ist dasjenige, in dessen Angelpunkt ein politischer Konflikt steht, derart, daß die Träger der Handlung uns vornehmlich in ihrer Eigenschaft als Vertreter staatlicher Parteien interessieren.

Unter diesem Gesichtspunkt scheiden im Rahmen der Shakespeare'schen Dramatik Tragödien wie «Lear», «Hamlet», «Macbeth» u. s. f. aus der Gruppe historischer Stücke von vornherein aus, da dort der Zwiespalt, obwohl auf geschichtlichem Hintergrund sich erhebend, doch ein rein privater ist. Und selbst «Coriolan» steht abseits, da der Kampf zwischen Sohnesliebe und Überzeugung in Bezug auf dramatisches Interesse den Vorrang vor dem Streit der Patrizier und Plebejer behauptet.

Dagegen sind sowohl «Julius Cäsar» als «Antonius und Cleopatra» eminent historische Dramen; in dem letztgenannten freilich, dessen Thema der Kampf um die Weltherrschaft ist, nimmt Cleopatra keineswegs die Stellung einer dramatischen Heldin ein, ihr gebührt vielmehr lediglich die Bezeichnung eines Werkzeuges, das den Fall des Antonius und den Triumph seines Gegners wenn nicht verursacht, so doch beschleunigt.

Mehr noch aber als die beiden Römerdramen können die «Historien» aus der englischen Geschichte als solche gelten; Königsdramen heißen sie mit gutem Grunde, denn in allen, von «King John» bis «Richard III.» interessiert uns der Protagonist allein als Träger oder Prätendent der Krone, und nur unter diesem Gesichtspunkt beurteilen wir sein Handeln und sein Leiden.

«King John» bezeichnet auch Vischer in herkömmlicher Weise als Prolog der großen Gruppe, dem «Heinrich VIII.» gewissermaßen als Epilog gegenübertritt. In der Handlung dieser beiden Stücke besteht ein Parallelismus (auf den V. nicht ausdrücklich hinweist) insofern, als der Kampf zwischen Königtum und Kirche beide erfüllt, mit dem Unterschiede nur, daß im 13. Jahrhundert die Kurie, im 16. die Krone aus diesem Ringen als Sieger hervorgeht.

So fügt sich auch das erste und letzte Glied der großen Dramenreihe zu einem Ringe zusammen, der gewissermaßen konzentrisch den fester geschlossenen Zyklus der acht anderen Tragödien umschließt. Der ununterbrochene Kampf zwischen ererbter Legitimität und tatkräftigem Usurpatorentum bildet den Faden, welcher blutrot die acht anderen Tragödien durchzieht: von dem mit dem Öl des Gottesgnadentum gesalbten zweiten Richard bis zu seinem gewaltigen Namensvetter, der, ein Herrscher von «eigenen Gnaden» den durch vielfachen Mord errungenen Thron besteigt.

Was die einzelnen Dramen betrifft, so stellt V. den «King John» als «Kunstwerk», vom Standpunkt der dramatischen Komposition, mit Recht

nicht besonders hoch. In Bezug auf sein Verhältnis zu dem «Troublesome Reign» schließt V. sich Elze in der Ansicht an, wonach auch das ältere Drama schon «ein von Shakespeare überarbeitetes Werk eines andern ist». Wenn V. zweimal (S. 13 und 22) die Königin Eleanor eine «Vorstudie zur Margarete» nennt, so stellt er sich damit in Widerspruch zu der auch von ihm adoptierten Chronologie der Shakespeare'schen Dramen.

Sehr hoch schätzt V., wie nicht anders zu erwarten, «Richard II.» ein, und es erscheint kaum übertrieben, wenn er das Stück «zu den allerergreifendsten Dramen, die es überhaupt gibt», rechnet. Den Charakter des jungen, mißleiteten Königs. den wir im Unglück so wunderbar wachsen sehn. stellt V. klar ins Licht.

Mit Recht betont er die psychologische Bedeutung des Auftritts mit dem Stallknecht (V, 4). Der Effekt dieser Szene ist um so größer, als der rührende Beweis von Anhänglichkeit dem Entthronten in dem Augenblick zu teil wird, wo er schmerzvoll empfindet, «Liebe für Richard ist in dieser Welt voll Haß ein seltener Schmuck».

Merkwürdigerweise hat in seinen Zitaten aus dieser Szene V. gerade einen der bedeutsamsten Verse ausgelassen, Richards Worte:

«So stolz, daß Bolingbroke sein Reiter war».

Welche Fülle von Bitterkeit und Verachtung ist in diesen wenigen Worten aufgehäuft: Bitterkeit gegen die «Mähr', die Brot aß aus königlicher Hand», Verachtung gegen den, der jetzt an Stelle des angestammten Königs die Krone trägt, und dem auch im Kerker noch Richard die Worte zurufen könnte, welche die gefangene Schottenkönigin ihrer glücklichen Rivalin entgegenschleudert:

«Regierte Recht, so läget Ihr vor mir
Im Staube jetzt, denn ich bin Euer König».

Überaus charakteristisch für Richard ist auch der feste Glauben an sein gewissermaßen persönliches Verhältnis zu Gott. War er bei der Nachricht von Heinrichs Landung fest überzeugt, daß «für jeden Mann, den Bolingbroke gepreßt, Gott für seinen Richard einen Engel im Himmelssold» habe, so liebt er es später, sein Schicksal in eine Parallele mit der Passion Christi zu bringen: «Dieser Mannen Zungen . . . . riefen sie nicht manchmal Heil mir zu? Das tat auch Judas Christo» u. s. f.; oder

«wiewohl zum Teil Ihr wie Pilatus eure Hände wascht
Und äußres Mitleid zeigt; doch, ihr Pilate,
Habt Ihr mich an mein Marterkreuz geliefert,
Und Wasser wäscht die Sünde nicht von Euch».

Die naive Selbstverständlichkeit, mit der diese Vergleiche gezogen werden, nimmt dem darin liegenden Hochmut beinahe seinen verletzenden Charakter.

Entschieden zu schlecht kommt in V.'s Urteil der alte York weg. V. nennt ihn einen «wirren, fahrigen Menschen», dann gar (echt Vischerisch) einen «fahrigen, zappeligen, rappeligen Menschen» und schließlich «ehrlich unehrlich, halb brav, halb unbrav, zuverlässig, diensteifrig und bestimmbar,

schwach». Demgegenüber können wir m. E. den alten Herzog einfach als einen loyalen Untertanen quand même bezeichnen; er dient der Krone unbekümmert um deren jeweiligen Träger.

So ist er Richard treu ergeben, soweit es in seinen Kräften steht, und nur die Unzulänglichkeit seiner Hilfsmittel kann ihn bestimmen, mit dem «Rebellen» Heinrich eine Art von Waffenstillstand zu schließen. Nachdem aber Richard sich freiwillig seiner Hoheitsrechte begeben hat, ist wieder York der erste, der dem «neuen Herrn» huldigt, ja, der diesem eine Verschwörung zu Gunsten des Entthronten offenbart, auf die Gefahr hin, den eigenen Sohn dieser Entdeckung zum Opfer zu bringen. Wenn sein Pflichteifer gelegentlich auch komische Blüten treibt, so ist dies lediglich eine Folge der Inkongruenz seines guten Willens mit der durch Alter lahm gelegten Tatkraft.

Bei einem mit so besonderer Sorgfalt aufgebauten Stück wie «Richard II.», in welchem nicht nur jede Szene, sondern auch manches einzelne Wort eine ganz markante Bedeutung gewinnt, ist es vielleicht (namentlich angesichts der in letzter Zeit wieder mehrfach angeregten Frage einer neuen Shakespeare-Verdeutschung) nicht ganz überflüssig, auf eine anscheinend geringfügige, bei näherer Betrachtung aber doch bedeutsame Differenz zwischen dem englischen und dem deutschen Text hinzuweisen. Sie findet sich gleich in der ersten Zeile des Dramas.

«Johann von Gent, ehrwürdiger Lancaster» redet Richard seinen Oheim an. Dies Epitheton «ehrwürdig» im Munde des Königs scheint schlecht zu passen zu dem schneidenden Hohn, mit dem er wenig später (II, 1) den sterbenden Greis überschüttet.

Sehen wir den englischen Text an jener Stelle nach, so lesen wir: «Old John of Gaunt, time-honoured Lancaster»; das ist nun freilich ganz etwas anderes. Das Beiwort erscheint mit einemmal mit einer dem Wesen des hochmütigen Jünglings durchaus entsprechenden Ironie gewählt, denn nicht er ist es ja, der jenem Verehrung darbringt; lediglich die Zeit, welche die Haare des Greises bleichte, entrichtet diesem damit den herkömmlichen Tribut.

Ich habe mich bei «Richard II.», zum Teil durch persönliche Vorliebe für das Stück verleitet, fast über Gebühr aufgehalten und muß mich bei der Betrachtung des folgenden um so kürzer fassen. Ich kann dies um so eher, als ich bei den übrigen Dramen kaum noch einen Anlaß gefunden habe, mich mit V.'s Darstellung auseinanderzusetzen.

Seine Schilderung Falstaffs, insbesondere die sich an die Figur des dicken Ritters anknüpfende Betrachtung über das Komische überhaupt (S. 227 ff.), wird man nicht anders als mit innigem Behagen lesen können. Man fühlt, wie V. hier wieder so ganz besonders auf heimatlichem Boden sich befindet, dem die «starken Wurzeln seiner Kraft» entquellen.

Höchstens die breite Kluft, welche den ersten Teil Heinrichs IV. von dem zweiten, insbesondere aber den «ersten» Falstaff vom «zweiten» in ästhetischer Hinsicht trennt, hätte ich in V.'s Darstellung wohl stärker hervorgehoben gewünscht. Der mehr und mehr zum ordinären Cyniker herabsinkende Spaßmacher ist von dem naiven Humoristen gerade so weit entfernt wie Sekt und Kapaunen von der Kost der Jungfer Dortchen Lakenreißer.

Und selbst die von V. beifällig hervorgehobene Selbstbetrachtung Fal-
affs, die mit den Worten schließt: «Ich bin nicht blos selbst witzig, sondern
ich Ursache, daß andere Witz haben», hätte der gutmütig heitere, sorglos
hwadronierende Kumpan des «ersten Teils» nicht zuwege gebracht, denn
r «faisait de la prose, sans le savoir».

Auch «Sir John» ist dem allgemeinen Schicksal «literarischer Fort-
tzungen» nicht entgangen, denn was uns im «zweiten Teil» unter diesem
amen entgegentritt, ist nicht nur ein verblaßter, sondern leider auch ein
rzerrter Abdruck des uns in gewissem Sinne liebgewordenen Bildes.

In Bezug auf Heinrich V. hebt V. mit Recht den vorwiegend
ischen Charakter des Stückes hervor. In der Tat setzt sich ja diese
amatische «Reiter-Reveille» (um V.'s glücklichen Ausdruck zu gebrauchen)
ır aus einer Reihe szenischer Bilder zusammen, in deren Mitte der Sieger
n Agincourt als Repräsentant des englischen Kriegsruhms in vielfarbigem
rillantfeuer erstrahlt.

Bemerkenswert erscheint dabei, daß unter diesen Bildern gerade die-
nigen, welche auf das Hilfsmittel szenischer Darstellung verzichtend, sich
diglich an die Phantasie des Zuschauers und Hörers wenden, in gewissem
nne als die dramatisch belebtesten Partien des Stückes gelten müssen.
h meine die die einzelnen Akte einleitenden Prologe (oder «Chorusreden»),
n denen namentlich der vierte ein Meisterstück plastisch lebendiger An-
haulichkeit genannt werden muß.

Der Herausgeber hat sich vorbehalten, über die von ihm in diesem
ande im Sinne seines Vaters vorgenommenen textlichen Veränderungen in
en «Nachträgen», welche der folgende (V.) Band enthalten soll, zu berichten.

Stuttgart. F. P. v. Westenholz.

Macbeth edited with introduction, notes, glossary, appendix and indexes by A. W. Verity, M. A. (The Pitt Press Shakespeare for Schools) Cambridge: at the University Press 1901. XLVIII + 288 p.

Wenn in einer Ausgabe eines Shakespeare'schen Dramas von weit über
00 Seiten nur 88 Seiten auf den Text selbst kommen, so kann man von
orneherein annehmen, daß der Kommentar reich und vielseitig ausgefallen
t, und in dieser Beziehung läßt die Ausgabe von Verity wenig zu wünschen
brig. Der Herausgeber hat sich nicht nur selbst tief in den Text eingelesen
nd um seine Deutung bemüht, er läßt in den Anmerkungen auch seine
orgänger ausgiebig zu Worte kommen. Namen wie Herford, Dowden,
oleridge begegnen öfters, und daß er die feinsinnigen Beobachtungen des
tzteren wieder zur Geltung bringt, möchte ich ihm als ein besonderes
erdienst anrechnen. An der Macbeth-Ausgabe von Furness hatte er zwar
ine Vorarbeit gehabt, die ihm die eigene Arbeit sehr erleichterte (und was
r ihr verdankt hat er in warmen Worten anerkannt), aber der eigenen
tat, die Anerkennung heischt, bleibt doch noch genug. Was er an Text-
rklärungen, ästhetischen Betrachtungen, psychologischen Beobachtungen
der historischen Notizen bietet ist meist zutreffend und wird an der richtigen

Stelle vorgebracht. Ganz besonders interessiert den Verfasser das Seelenleben der beiden Hauptfiguren. Dies zeigt sich schon in der Einleitung und wird immer deutlicher in dem Kommentar. Tatsächlich ist die Charakterstudie des Verbrecherpaares ja auch das Anziehendste und Schätzenswerteste an dem Stück. Von der Lady Macbeth macht sich der Herausgeber, scheint mir, eine etwas zu günstige Vorstellung. Sie ist es doch ohne Zweifel, die den Mann schließlich auf die Bahn des Verbrechens drängt, indem sie seine Bedenken und hemmenden Vorstellungen mit dem Geschick und der Energie des ehrgeizigen und machtlüsternen Weibes überwindet. Nicht nur für den geliebten Mann strebt sie nach dem goldenen Reif, sondern auch zur Befriedigung und Erhöhung des eigenen eitlen Selbst. Das Ziel kann nur durch Macbeth erreicht werden und so treibt sie ihn denn mit der Kurzsichtigkeit und Leidenschaft, die der weiblichen Natur eigen ist, vorwärts. Reine, selbstlose Liebe rät nie zum Bösen, zumal wenn sie mit der Klugheit einer Lady Macbeth gepaart ist. Mit den Hexen und dem, was man sich unter denselben vorzustellen hat, hätte der Herausgeber sich vielleicht von vorneherein etwas eingehender beschäftigen können. In den Anmerkungen holt er das Versäumte zwar zum Teil nach, aber eine etwas ausführlichere Behandlung des ganzen Problems wäre wohl am Platze gewesen. Wenn er es auf der anderen Seite ablehnt sich in die Geschichte des Textes zu vertiefen und die bisher vorgebrachten Theorien über seine ursprüngliche Gestalt im einzelnen durchzuprüfen, so kann man ihm dies nicht übel nehmen. In eine Schulausgabe gehören derartige Dinge nicht. Dagegen behandelt er eingehend Shakespeares Abhängigkeit von Holinshed. In dem Anhang werden (nach Furness) die Stellen aus Holinshed sogar ziemlich ausführlich mitgeteilt, die zur Erklärung des Textes dienen können; wörtliche Übereinstimmungen sind fett gedruckt. Der Appendix enthält längere Auseinandersetzungen zu einzelnen Textstellen oder teilt sonst Interessantes mit (z. B. The Supernatural in Macbeth and Elizabethan Superstition (nach Brandes), Dramatic Irony, Dramatic Relief (nach De Quincey). Auch die Metrik ist zum Schluß noch in den Hints on Metre (S. 265—278) zu ihrem Rechte gekommen. Der Index bietet einen willkommenen Schlüssel zu dem reichen Inhalt des Buches. Rein etymologische Fragen sind in dem Kommentar nicht mitbehandelt. Die Worte, deren Genesis näher beleuchtet wird, sind in einem besonderen Glossar (S. 205—226) zusammen gestellt. Aber ich muß gestehen, daß es mir schwer fällt, den Nutzen dieser Einrichtung einzusehen. In rein sprachlichen Dingen könnte sich der Herausgeber eine noch etwas größere Reserve auferlegen als er es bereits getan hat, denn sie sind nicht seine Stärke. Einzelne grammatische Bemerkungen sind mir sehr aufgefallen. Wenn zu III, 1, 55: and under him My Genius is rebuked; as it is said, Mark Antony's was by Caesar die Anmerkung lautet: The change Caesar's for Caesar is needless; such uniformity is not Shakespearian at all, so ist diese doch etwas gar ungenügend. In III, 4, 32 ist ourselves reziprok, die Interpunktion des Verfassers entspricht nicht dem Sinn der Stelle. Should hat in IV, 3, 49 zwar den Sinn von could, aber es hätte erklärt werden dürfen wie es zu dieser Bedeutung kommt und ob diese auch sonst belegt ist. Gentle my lord, dear my liege (S. 156) sind doch gewiß keine Beispiel für eine Umstellung des Adjektivs, wie der Herausgeber meint.

Wenn hier ein schwacher Punkt liegt, so ist es aber auch der einzige, der mir besonders aufgefallen wäre. Verity hat bereits eine ganze Reihe Shakespeare'scher Dramen kommentiert und ist bekannt und geschätzt als Milton-Herausgeber. Manche seiner Ausgaben Shakespeare'scher Stücke haben fünf und mehr Auflagen erlebt, ein Erfolg, der besonders bei der Konkurrenz der sich rasch mehrenden Einzelausgaben besonders anzuerkennen ist. Möge auch seine Macbeth-Ausgabe eine weite Verbreitung finden. Sie hat Qualitäten und bietet Vorteile, die man vielleicht in keiner anderen Einzelausgabe des Stückes vereinigt findet.

Tübingen. W. Franz.

Martin Wohlrab, Ästhetische Erklärung von Shakepeares Coriolan. Berlin, Dresden, Leipzig, L. Ehlermann, 1902. II. 96 S. 8.

Man wird, wenn man über diese ästhetische Erklärung gerecht urteilen will, sich zunächst fragen müssen, für welche Leser sie bestimmt ist. Soll sie allem, was über diese Dramen (dem Coriolan ist der Hamlet vorausgegangen und andere werden folgen) von so vielen der besten Köpfe aus verschiedenen Nationen gedacht und geäußert worden ist, zusammenfassend oder kritisierend oder überbietend oder vertiefend folgen? Oder soll sie einfachen, aber strebsamen Lesern helfen, diese Dramen mit rechter Aufmerksamkeit zu lesen, sich über das Einzelne und das Ganze klar zu werden? Ich glaube, daß sie das letztere will oder das letztere zu leisten geeignet ist. Es wird ja auch auf jenen Chor der früheren Stimmen oder doch auf die einzelne Stimme kaum Bezug genommen, obwohl der Verfasser allerdings sogleich in der Vorrede die Punkte nennt, in denen er seinen Vorgängern entgegentrete und das Verständnis des Stückes über sie hinaus gefördert zu haben glaube. Den Hauptteil seiner Arbeit bildet eine ziemlich eingehende Inhaltsanalyse von Szene zu Szene, nach der Seite des psychologischen Zusammenhangs und des technischen Aufbaues. Der Gefahr der Ästhetiker, sich in Phrasen zu verlieren oder in subjektiven Beleuchtungen, oder sich in geistreichen Einfällen zu ergehen, den eigenen Geist in dem Objekt zu spiegeln, dieser Gefahr ist der Verfasser also nicht erlegen oder nicht ausgesetzt gewesen. Ob die Wiedergabe des Inhalts nicht bei aller Objektivität zum Teil lebendiger hätte sein können, ist eine andere Frage. Hinzugefügt ist aber dann ein Aufsatz über das Stück als innere Einheit («Der einheitliche Gesichtspunkt»), ein anderer über den Aufbau und ein letzter über das Verhältnis des Dichters zu seiner Quelle. Das, was Shakespeare über den Plutarch'schen Stoff hinaus geleistet hat, ist hier in seiner tiefgehenden, seiner entscheidenden Bedeutung dargelegt. Was die Beurteilung des Aufbaues betrifft, so scheint W. allerdings Begriffe wie Höhepunkt oder fallende Handlung in einem Sinn zu nehmen, wie sie ihn innerhalb der Technik des Dramas nicht haben müssen; daß er aber die von vielen bei weitem zu starr genommenen Kategorien dieser (G. Freytag'schen) Technik nicht als unbedingt giltige anerkennt, sondern sich an den lebendigen Organismus des einzelnen Stückes hält und dieses oder dessen Knochengerüst aufsucht und hinzeichnet, darin kann man ihm recht geben. So mag man denn auch darüber streiten

oder noch besser nicht streiten, bis zu welchem Punkte die Exposition zu rechnen sei, wo das «anregende Moment» eintrete: für den Verf. erst zu Anfang des zweiten Aktes, mit dem Angebot des Konsulats. «Exposition» ist eben ein Begriff, mit dem der Beurteiler arbeiten mag, der aber dem Dichter nicht als solcher vorzuschweben braucht; sie muß nicht säuberlich schlechthin von der Handlung geschieden sein, sie kann sich sehr wohl zum Teil mit der bereits in Gang gekommenen Handlung verschlingen. In unserm Stück wird man meist die Exposition in dem Teile der ersten Szene des ersten Aktes sehen, der bis zum Auftreten des Boten mit der Nachricht von dem neu bevorstehenden Kriege reicht, aber man kann sie freilich auch mit unserm Verfasser bis zum Schluß des ersten Aktes reichen lassen, wo denn in der Tat alle Grundlagen gegeben sind für die zusammenhängende und entscheidungsvolle Handlung. Sehr richtig weist W. auf den kunstvollen Aufbau der großen Szene I, 1 hin: aber man könnte überhaupt die in dem ganzen Bau dieses Stückes waltende, interessante Symmetrie als solche mehr würdigen, als zu geschehen pflegt.

Was die Charaktere betrifft, so ist bekanntlich am meisten umstritten derjenige des Aufidius, wo Oechelhäusers Auffassung von der durchgehenden Schlechtigkeit und Heuchelei (auch in der großen Bewillkommnungsszene IV, 5) das eine Extrem bildet, von dem sich die andern Erklärer dann mehr oder weniger weit entfernen. Unseres Verfassers Auffassung hält sich insofern in der Mitte, als er den Aufidius in der genannten Szene wirklich von der Heldenhaftigkeit Coriolans übermannt nennt, während er im übrigen ihm allerdings tiefe und andauernde Tücke zuschreibt. Die so überaus selbständige und lebensvolle Schöpfung der Gestalt des Menenius wird verhältnismäßig nur wenig näher beleuchtet; ob nicht die meisten Beurteiler sie in allzu edlem Lichte sehen, kann man fragen, und Kreyssig hat sich ja auch abweichend geäußert. Auf das, was in dem ganzen Stück typisch für das Verhältnis gewisser politischer Parteigegensätze überhaupt enthalten ist und was so viele Beurteiler von Hazlitt und Gervinus bis Hudson beschäftigt hat, kommt nicht die Rede.

Zwei Punkte sind es, bei denen W. besonders verweilt und in denen er sich gegen alle herrschenden Auffassungen erklärt. Erstens die Frage, ob Coriolan nach seinem eigenen Bewußtsein und nach Shakespeares Auffassung Verräter sei, was W. leugnet, wie denn in der Tat diese Seite vom Dichter entschieden nicht betont, nicht fühlbar gemacht wird, so wenig wie Schiller seinen Tell als Meuchelmörder anschaut und anschauen lassen möchte. Der andere Punkt ist die Auffassung der, daß wir so sagen, ethischen Grundidee. Nicht als Tragödie des Stolzes, wie üblich, sieht W. unser Drama an, sondern er bezeichnet es als die Tragödie des ungebändigten Heldentums und führt diesen Gedanken mehrfach aus. Ungebändigtes Heldentum aber heißt ihm vor allem: nicht durch die rechte Erziehung gebändigt, diese bloß mütterliche, vom mütterlichen Stolz gelenkte, zur möglichsten eigenen Kraftentwicklung statt zur Unterordnung unter große öffentliche Ziele hintreibende Erziehung, weshalb denn auch die Erzieherin ihrerseits — zu der der Sohn ja auch nach der Versöhnung nie zurückkehren kann — in der Entwicklung ihres Sohnes gestraft wird. Die bekannte Stelle Plutarchs, wo auf das Fehlen einer väterlichen Erziehung, wenn auch in ganz anderem Sinne, hingewiesen

wird, mag zu dieser Betrachtung Anstoß gegeben haben, und dem seinerseits in dem Werte der Erziehung stehenden (und auf diesem Gebiete so verdienten) Verfasser lag sie wohl näher als andern.

Im ganzen ist es eigen, daß doch auch dieses Stück, in dem nicht bloß auf die Hauptgestalt beständig von den verschiedensten Seiten her so viel Licht geworfen wird wie kaum auf irgend eine andere im ganzen Shakespeare, sondern in dem auch sonst alles Psychologische so klar erscheint, dennoch immer noch Fragen übrig läßt und sehr auseinandergehende Meinungen ermöglicht, wenn auch nicht entfernt so wie etwa bei Hamlet, um den sich den Kopf zu zerbrechen den Menschen von Kopf fast als ewige Aufgabe beschieden scheint. Aber das wird ja wohl immer so sein in dem Maße, wie die Gestalten und Handlungen vom Dichter als lebendige geschaut und nicht konstruiert sind. Die Analyse des Lebendigen hört nimmer auf.

Berlin. Wilhelm Münch.

Ein Sommernachtstraum von Shakespeare, übersetzt von A. W. v. Schlegel. S. Fischer, Verlag, Berlin, 1902. (Textrevision, Einleitung und Anmerkungen von Gregor Sarrazin.) 12° (In Leder geb. 2. – Mk.)

Die Verlagsbuchhandlung S. Fischer ahmt in ihrer «Pantheon-Ausgabe» die «Temple Editions» von Dent in London ziemlich genau nach: wir haben dieselbe reizende Ausstattung, Format und Farbe des Einbands sind ganz gleich, einem künstlerisch ausgeführten Titelblatt geht eine Heliogravüre voraus. Nur ein Unterschied fällt auf: die englischen Bändchen sind noch sorgfältiger ausgeschmückt, mit Radierungen als Titelbilder und mit Verwendung von rotem Druck, aber sie sind billiger. Sie kosten nur 1 s. in Leinwand, 1 s. 6 d. in Leder gebunden. Der Unterschied ist jetzt noch größer geworden, da der Preis der späteren Pantheon-Bändchen auf 2.50 Mk. erhöht worden ist. Schöne Literatur in schöner Form zu verbreiten, ist in Deutschland nicht schwieriger als in England trotz all unsrer Leihbibliotheken, aber man darf nicht so unverhältnismäßig höhere Preise dafür fordern.

Die vorliegende Ausgabe des Sommernachtstraums bietet den Schlegel'schen Text mit ganz geringen Änderungen, eine kurze Einleitung orientiert über Entstehung und Quellen des Stückes, eine Seite Anmerkungen erklärt Stellen, die Anspielungen enthalten. Leider sind hier sämtliche Zahlen in Verwirrung geraten, so daß man keine Stelle finden kann. Als Veranlassung für die Entstehung des Dramas, in dem man längst eine Gelegenheitsdichtung erkannt hat, nimmt Sarrazin die am 2. Mai 1594 vollzogene Vermählung der verwitweten Gräfin Southampton mit Sir Thomas Heneage an. Denn die Hochzeit des Theseus und der Hippolyta sei mit einer offenbaren Absichtlichkeit vom Dichter in den Anfang des Mai (1. oder 2. Mai) verlegt, was besonders aus dem vierten Akt zu ersehen sei. Dort heißt es, 4, 1, 167, *'No doubt they rose up early to observe The rite of May'*, und auch 4, 1, 109 sagt Theseus *'For now our observation is perform'd'*. Wenn wir aber näher zusehen, stellt sich heraus, daß dieser Widerspruch zum Titel des Stückes nur auf einer Flüchtigkeit des Dichters beruht, der die Stelle aus seiner Quelle, Chaucers Erzählung des Ritters, mitherübergenommen hat. Arcita

geht dort (Canterb. Tales A 1500) in den Wald hinaus *'for to doon hi observaunce to May'*; dort trifft ihn dann Theseus, der zur Jagd ausgeritten war. Es kann also von einer Absichtlichkeit nicht sowohl die Rede sein al vielmehr von einem Versehen. Man wird daher den Titel *'A Midsumme Night's Dream'* nicht so ohne Weiteres bei Seite schieben dürfen, wenn e sich um die Datierung des Festes handelt.

Eine Anspielung auf Spensers «Teares of the Muses» ist schon vc langer Zeit in den Versen 5, 1, 52 ff. erkannt worden.

'The thrice three Muses mourning for the death
Of Learning, late deceased in beggary.'
That is some satire, keen and critical,
Not sorting with a nuptial ceremony.

Aber es liegt meiner Meinung nach kein Grund vor, die Stelle, w dies immer geschieht, satirisch aufzufassen. Shakespeares Standpunkt i derselbe wie der Spensers. Was Theseus sagt ist die einfache Wahrheit: z einer Hochzeitsfeier paßt die «Klage», die so deutlich der höfischen Gese schaft Vorwürfe macht, gewiß nicht.

Schließlich möchte ich den Wunsch aussprechen, daß recht viele die Ausgabe des Sommernachtstraums in der Tasche tragen und, wenn sie si am Waldesrand niedergelassen haben, herausziehen und lesen möge Shakespeares Feen- und Walddrama verdient es in schöner Form genoss zu werden.

Jena. Wolfgang Keller.

Hamlet, Prinz von Dänemark von Shakespeare, übersetzt v A. W. v. Schlegel. S. Fischer, Verlag, Berlin [1903] (Revision u Erneuerung des Textes, Einleitung und Erläuterungen von Rudo Fischer-Wien.) Pantheon-Ausgabe 12° (geb. 2,50.)

Der Wunsch nach einer gründlichen Revision des Schlegel-Tieck'sch Shakespeare ist hier mit Rücksicht auf das tiefsinnigste Werk des Dichte erfüllt. Und man darf dem Herausgeber ohne weiteres zugestehen, daß seine Aufgabe von seinem Standpunkt aus trefflich gelöst hat. Natürlich i hier nicht jeder zufrieden zu stellen: der eine ist mehr konservativen, d andere mehr radikalen Gemüts, gewiß geht Fischer dem einen zu weit u bleibt hinter den Erwartungen des anderen zurück. Das ist unausbleibli Aber die Änderungen sind teilweise recht tiefgreifende, so daß der radik Teil wohl mehr auf seine Rechnung kommen wird. Wir haben nicht n eine Revision des Textes vor uns, wie in der Ausgabe des «Sommernach traums» von Sarrazin, sondern eine wirkliche «Erneuerung». Die Gru sätze für seine Besserungen hat Fischer auf S. 183 angegeben, ich illustri sie hier durch ein paar Beispiele aus dem zweiten Akt. Die Schlegel'sc Übersetzung wird von Fischer geändert, weil jener einer verderbten Les folgte. So liest die Quart-Ausgabe (es kommt nur die von 1604 in Betrac 2, 2, 137

Or given my heart a working, mute and dumb,

was Schlegel übersetzte

«Hätt' ich mein Herz geängstigt, still und stumm —».

Dagegen bietet die Folio statt *working winking*, was einen besseren Sinn gibt. Fischer folgt dieser Lesart:

«Hätt' etwa, still und stumm, mich blind gestellt —».

2, 1, 11: .... *come you more nearer*
Then your particular demands will touch it —.

Hier hatte Pope nach *nearer* einen Punkt gesetzt, und Schlegel war ihm gefolgt:

«. . . kommt ihr näher.
Berührt alsdann sie mit besondren Fragen —.»

Fischer richtet sich nach den neueren Herausgebern, die die beiden Zeilen zusammenziehen, und übersetzt

«. . . . so kommst du näher
Als du es könntest durch ein grades Fragen.»

Öfters begegnet der Fall, daß Schlegel unrichtig übersetzt; da ist es natürlich, daß er bei einer Revision korrigiert wird.

2, 2, 30: *And here give up ourselves* —,

Schlegel: «Und bieten uns hier an —»,

Fischer: «Vergessen unser selbst —».

2, 2, 339: *Or the blank verse shall halt for it* —, Schlegel: «Oder die Verse sollen dafür hinken» —, Fischer: «Damit die Verse nicht hinken mögen». Für «die schlotterichte Königin» hat Fischer «eingemummte» eingesetzt. Statt «eure Verschwiegenheit braucht keinen Zollbreit zu wanken», verdeutscht er das *moult no feather* (2, 2, 306) passend durch «keine Haare zu lassen». Eine metrische Besserung ist z. B.

«Nein, meiner Treu, wenn du's nur artig wendest» —

statt des Schlegel'schen Verses

«Mein Treu nicht, wenn ihr's nur zu wenden wißt».

Das Interesse der Klarheit führt Fischer zu Änderungen auch wo Schlegel sich eng an das Original angeschlossen hatte:

2, 2, 61: *Upon our first, he sent out to suppress* —
Schlegel: «Auf unser Erstes sandt' er aus und hemmte —»
Fischer: «Auf unser erst Verlangen ließ er hemmen —».

So ersetzt er auch Schlegels «Da sind die Schauspieler», das genau dem englischen Text entspricht, durch «Da kommen —», weil die Komödianten ja tatsächlich erst später auftreten. — In dem Vers

«Da er sehr mächtig ist bei solchen Geistern»

ersetzt Fischer das *spirits* Shakespeares (2, 2, 631) durch «Leute», um di Unklarheit zu beseitigen. — An anderen Stellen wählt Fischer einen ge wählteren oder moderneren Ausdruck als Schlegel. Dieser übersetzte

«Geht auszuruhn, wir schmausen heut zusammen.
Willkommen mir zu Haus!»

Dagegen Fischer

«Ruht nun, und abends tafeln wir zusammen.
Wilkommen mir daheim!»

Die für ein süddeutsches Ohr leicht affektiert klingenden Artikelforme «'ne», «'nen» etc. sucht Fischer zu vermeiden. Gerne hätte ich auch noc die Vollformen «warest», «unterweges», die uns unnatürlich vorkommer getilgt gesehen. Dagegen kann ich in ein paar Fällen den Grund zu Änderung nicht einsehen: so z. B.

2, 2, 175:	*Not I, my lord.*
Schlegel:	«Das nicht, mein Prinz.»
Fischer:	«Das nun eben nicht, mein Prinz.»
2, 1, 108:	*No, my good lord —*
Schlegel:	«Nein, bester Herr —»
Fischer:	«Nein, bester Vater —»
2, 1, 9:	*. . . at what expense*
Schlegel:	«. . . was sie verzehren»
Fischer:	«. . . auf wessen Kosten»

Man würde doch «mit welchen Kosten» erwarten.

2, 1,	*Come, goe with me*
Schlegel:	«Geht mit mir, kommt»
Fischer:	«Komm mit mir, komm».

Fischer ersetzt auch die Anrede «ihr», die dem *you* des Originales b Schlegel entspricht, im Verkehr von oben nach unten stets durch «du Und doch zieht er selbst einen wichtigen Schluß aus dem Wechsel vc «ihr» und «du» im Gespräch zwischen Hamlet und Ophelia. Man durf also eigentlich auch sonst Schonung des Textes in dieser Beziehung erwarte

Einleitung und Anmerkungen zeichnen sich durch Originalität aus, wa bei einer Hamletausgabe gewiß bemerkenswert ist. Vor dem Text wird un in vier Kapiteln die Geschichte des Stoffs und das Verhältnis des Dichte zum Stoff, zum Helden und zum Stück dargetan. In geistreicher Wei sucht Fischer zu zeigen, wie aus der Staatsaktion der Novelle im Urhaml eine Familientragödie nach klassischem Muster und aus dieser erst b Shakespeare ein Charakterdrama wurde. Zwei Nebenpunkte sind mir nicl

recht glaubwürdig: daß Shakespeare Belleforest als Quelle benutzt habe neben dem Urhamlet, deshalb nicht, weil seine Sprachkenntnisse wohl nicht dazu ausreichten, und daß er selbst den Druck der Ausgabe von 1604 veranlaßt und überwacht habe, weil uns sonst doch wohl ein Vorwort über diesen außergewöhnlichen Fall aufklären würde. In Bezug auf den Urhamlet können wir meiner Meinung nach mit Bestimmtheit behaupten, daß alle Punkte, die Shakespeare mit der Novelle gemein hat, in dem alten Drama enthalten waren. Aber auch wer nicht in jedem einzelnen Satz mit dem Herausgeber übereinstimmt wird diese interessante Einleitung mit großem Genuß lesen.

Jena. Wolfgang Keller.

Fritz Holleck-Weithmann, Zur Quellenfrage von Shakespeares Lustspiel «Much ado about nothing». (Kieler Studien zur englischen Philologie. Herausgegeben von F. Holthausen. Heft 3). Heidelberg, R. Winters Universitätsbuchhandlung. 1902. 92 S. 8°.

Der Stoff von Shakespeares Lustspiel «Viel Lärm um nichts» beruht bekanntlich in der Hauptsache auf einer Novelle des Bandello. Doch hat der Dichter diese italienische Vorlage, deren Sprache er wohl kaum verstanden hat und von der er in wichtigen Zügen abweicht, nicht unmittelbar benutzt. Man nahm darum als Zwischenstufe Belleforests französische Übersetzung an, obwohl diese verbreiternde und verwässernde Bearbeitung nicht leicht die Anregung zu einem Drama bilden mochte. Auch auf eine Episode aus Ariostos «Orlando Furioso» hat man als Nebenquelle für Shakespeare hingewiesen. In eine neue Richtung wurde nun die Quellenforschung gedrängt durch die schon Ludwig Tieck bekannte Tatsache, daß Jakob Ayrers «Comedia von der schönen Phänicia» mit Shakespeares Lustspiel eine Reihe von wesentlichen, gemeinsamen Zügen über Bandello-Belleforest hinaus aufweist. Bei diesen, wie bei noch später zu erwähnenden stofflichen Berührungen des englischen und des deutschen Dramatikers kann aber eine unmittelbare Beeinflußung Shakespeares durch Ayrer oder umgekehrt durchaus nicht angenommen werden, weil Ayrers Stücke zwar vor den betreffenden Dramen Shakespeares verfaßt sind, aber erst nach Shakespeares Tod veröffentlicht und überhaupt bekannt geworden sind. Herman Grimm und Albert Cohn haben darum die Ansicht ausgesprochen, Shakespeare und Ayrer hätten eine gemeinsame, verloren gegangene und zwar dramatische Vorlage benützt. Diese von Tittmann bekämpfte Vermutung wird nun in der vorliegenden Schrift von Holleck-Weithmann neuerdings verfochten und auf Grund einer neuen weitausgreifenden und gründlichen Untersuchung zu einem zwar immer noch hypothetischen, aber sehr wahrscheinlichen Ergebnis geführt.

Durch eine bis ins einzelnste gehende Betrachtung der «Comedia von der schönen Phänicia» zeigt der Verfasser, daß Ayrer unmittelbar eine deutsche Übersetzung von Bandello-Belleforests Novelle durch Mauritius Brand, 1594, der selbst schon von den Aufführungen der englischen Komödianten in Deutschland beeinflußt scheint, benutzt habe. Ein ebenso sorgfältig durchgeführter Vergleich zwischen den Komödien Shakespeares und Ayrers erweist, daß ihre über Bandello hinausgehende Verwandtschaft be-

sonders in der Verknüpfung zweier ähnlicher komischer Nebenhandlungen mit der gleichen Haupthandlung besteht. Das ist aber ein ausgesprochen dramatisches Moment. Und auch ein jüngeres verwandtes Stück, M. Kongehls Tragico-Comoedia «Die vom Tode erweckte Phönicia», 1680, das der Verfasser zur Untersuchung heranzieht und analysiert, bezeugt mit seinem gedrungenen dramatischen Aufbau deutlich eine bereits dramatische Vorlage.

Auf diesem Wege kommen wir zu folgendem S. 89 durch eine graphische Darstellung veranschaulichten Ergebnis: Bandellos Novelle, die zweifellos den Ursprung dieses Stoffes bildet, wurde in den 60er bis 80er des 16. Jahrhunderts in England dramatisiert. Dieses Stück ist nicht bekannt, Holleck-Weithmann sucht es aber aus den auffälligsten Übereinstimmungen bei Ayrer, Shakespeare und Kongehl in den wichtigsten Punkten vorsichtig zu rekonstruieren. Shakespeare, der ja nachweislich oft dramatische Vorlagen benützt, hat dieses ältere Stück für sein Lustspiel 1599 verwertet. Inzwischen war jenes Stück Anfang der neunziger Jahre durch die englischen Komödianten nach Deutschland gebracht und hier von Ayrer unter gleichzeitiger Benutzung der durch Brand verdeutschten Novelle nachgeahmt worden. Kongehl hat seinerseits eine etwas abgerundete Fassung des alten Stückes auch durch englische Komödianten kennen gelernt. Über diese Annahmen wird man wohl kaum hinauskommen, es sei denn, daß eine zufällige literarische Entdeckung sie im einzelnen bestätigt oder abändert.

Neben den erwähnten, finden wir noch weitere stoffliche Beziehungen zwischen Dramen Ayrers und Shakespeares. Der Verfasser weist neben der auffallenden Verwandtschaft zwischen der «Comedia von der schönen Sidea» und Shakespeares «Tempest» (die auch schon Tieck bemerkt und Tittmann ausführlich erörtert hat) noch auf die Beziehungen zwischen der «Comedia Von Zweyen Brüdern auß Syrakusa» und der «Comedy of Errors» hin, die auch nur durch die gemeinsame Benutzung älterer englischer Stücke erklärt werden können.

Über das durch den Titel begrenzte Gebiet hinaus bringt die vorliegende Schrift noch eine der deutschen Literaturgeschichte zu gute kommende Studie über Ayrers Dramen überhaupt, die in ihrem Abhängigkeitsverhältnis zu den Stücken der englischen Komödianten untersucht werden. Gegen das von Robertson aufgestellte Merkmal der zwei Gruppen in der dramatischen Tätigkeit Ayrers (I, 1593—1598 unter dem Einfluß von Hans Sachs; II, 1598—1605 unter dem Einfluß der Engländer) zeigt H.-W., daß Ayrer schon von den ersten Dramen angefangen in Stoff, Figuren, szenischen Anwendungen usw. von den englischen Komödianten abhängig ist, daß aber seine späteren Dramen (Nr. 9, 11, 23—30) deshalb eine größere Reife und dramatischeres Leben zeigen, weil hier der Nürnberger Dichter einfach je ein englisches Repertoirstück, mit engem Anschluß an den Gang der Handlung in seine Knittelverse übertragen hat.

In einem Nachtrage setzt sich der Verfasser noch mit Furness auseinander, dessen Ausgabe von «Much Ado about Nothing» (vgl. Sh.-Jahrbuch 36, 302 f.) ihm erst nach Abschluß seiner Arbeit zugekommen ist. Furness' Einleitung spricht, soweit sie die Quellenfrage behandelt, in der Hauptsache ähnliche Anschauungen aus wie die vorliegende Studie.

Prag. A. Hauffen.

Otto Burmeister, Nachdichtungen und Bühneneinrichtungen von Shakespeares Merchant of Venice. Rostock 1902. Warkentiens Verlag. 143 S. (4,00 Mk.)

Das Thema ist unerfreulich, denn im wesentlichen kann nur gezeigt werden, wie, wo und wann das Original verschlechtert wurde, aber es ist auch fesselnd, weil der Verfasser ab und zu den Gründen dieser Verschlechterungen nachspürt. Die Ausbeute ist gering, denn es wird das Schicksal des Dramas nur auf englischem und deutschem Boden verfolgt. Als einschneidende Umarbeitungen sind bloß die beiden ältesten Bearbeitungen, die englische von 1701, die deutsche von 1777 anzusprechen, weil einzig hier starke Veränderungen vorgenommen wurden und weil diese auf stilistischen Absichten der Bearbeiter beruhen. Eine dramatisch neue Zeit hat da und dort dem alten Stück ihren Modestempel aufgedrückt. Im übrigen sind es vornehmlich Bühneneinrichtungen, die der Verfasser vorführt. Bezeichnenderweise stammen die englischen von Schauspielern, die deutschen von Dramaturgen. Der Zweck war der, das Stück der alten Bühne den veränderten Einrichtungen der neuen Bühne anzupassen, vielleicht auch, daß bei den Schauspielerredaktionen die Absicht mit unterlief, die Rolle des Shylock stärker hervortreten zu lassen. Der Verfasser hält sich seinem Thema gegenüber mehr beschreibend als erklärend. Das ist schade, denn gerade der «Merchant of Venice» ist in seiner Bühnenlaufbahn so interessant, weil er bis auf den heutigen Tag den verschiedensten Auffassungen preisgegeben war und ist. Das Stück wird als Schauspiel oder Lustspiel aufgeführt, es wird auf der Bühne realistisch-illusionierend dargestellt oder als phantastische Spielerei herausgebracht, es wird grobstofflich auf seine reiche und bunte Fabel hin angelegt oder als eine Folge von farbensatten Stimmungsbildern ausgemalt, es dient bald philo-, bald antisemitischen Tendenzen. Mit all diesen geistigen Faktoren hängen die verschiedenen Bearbeitungen mehr oder minder lose zusammen. Diese Zusammenhänge aufzudecken ist der Verfasser sich und uns schuldig geblieben. Im übrigen hat er den Rahmen seines Themas durch die Einfügung eines Kapitels über die englischen «Merchant of Venice»-Travestien gesprengt, was ihm gern verziehen werde. Leider bleibt der Verfasser auch hier am Stofflichen kleben, statt zu zeigen, wie sich die Auffassung des Originals in der Verzerrung der Travestie widerspiegelt, sofern diese überhaupt aus jenem geistig herausgewachsen ist, also Anspruch auf eine künstlerische Existenz erheben darf.

Wien. R. Fischer.

Julius Cserwinka, Shakespeare und die Bühne, Wiesbaden, H. Staadt. 1902. 90 S. 8°.

Die zehn Aufsätze, die dieses Heftchen vereinigt, sind zum Teil schon als «Regiebemerkungen zum Sh.» in unserem Jahrbuch erschienen, also unseren Lesern nicht mehr unbekannt. Man weiß, daß der Verfasser geistvolle, aber bisweilen etwas gewagte Behauptungen in stark persönlicher, leider nur oft manirierter Ausdrucksweise vorträgt. Zu den früher gedruckten Aufsätzen treten hier neue: über den Senat und über Bianka im «Othello», über den

Herzog im «Kaufmann», die Hexen im «Macbeth», über Richard III. ı
Julius Caesar. Überall verrät sich der praktische Theatermann, der a
wohl gegen die zünftige Forschung einmal etwas scharf zu Felde zi
«Diese Ästhetiker! Ihr Salz ist stumpf, es nährt nicht, noch würzt
Leider sagt er uns nicht, ob er nun alle Ästhetiker meint oder nur ein
Ich glaube inzwischen, daß sein eigenes Salz auch nicht jede Kostpı
bestehen dürfte. Gerade der erste Aufsatz, in dem diese Worte stehen,
mein Kopfschütteln erregt. Für Cserwinka ist «Othello» nicht mehr die Trag
der Eifersucht, für die sie unseren Klassikern gegolten hat. Jago ist von Oth
verkannt, Brabantio kennt seine Tochter nicht, Emilia ihren Gatten ni
Desdemona den Jago nicht u. s w. u. s. w., kurz, «Othello» ist die Trag
der Verkennung. Daß ein großer Unterschied besteht zwischen der '
kennung der Verdienste eines Menschen und dem Nichtdurchschauen se
Charakters, scheint der Verfasser zu übersehen. Aber gehen wir doch ein
weiter! Ich dächte, auch Caesar kennt den Brutus, König Lear seine Toc
nicht! Wenn die Herausgeber dieses Jahrbuches den nötigen Raum zur '
fügung stellten und diese Stätte nicht zu heilig wäre um Torheiten in
feilzubieten, könnte man wohl so ziemlich jedes Trauerspiel unseres Meis
als die Tragödie der Verkennung nachweisen. Woran mag das wohl liegen
Ich denke, das ist eben das Tragische, daß die Leidenschaft den klaren B
des Menschen blendet, daß momentane Eindrücke einen überwältigen
Einfluß auf seine gesamte Denkweise ausüben; dafür sind sie eben Mensc
dafür überwiegt eben die Schale der Leidenschaft jene der Vernunft auf
Wage des Menschenherzens, von der Jago einmal spricht. Gewiß gib
Naturen genug, bei denen die Vernunft die Oberhand behält . . . mag
Senat von Venedig vielleicht dazu gehören, . . . das sind entweder Phili
die überhaupt keinen Konflikt kennen, oder, wenn diese Stimmung
Resultat schwerer Kämpfe geworden ist, die reinsten, höchst entwicke
Menschen, die aber wieder für tragische Wirkungen nicht mehr in Betr
kommen. Als einen «Vernünftigen» aber stellt Cs. auch Jago hin.
kennt sie alle, er gängelt sie alle wie Kinder. Er bringt Leid über
wenn er will. Mit ihm ist das Gelingen. Er endet schlimm, aber mit
war das Gelingen. Er endet schlimm, weil seine Schlangenklugheit n
mit Taubenreinheit gepaart ist. Auf ihn kommt es übrigens nicht :
Ja, das ist so die landläufige Ansicht. «Auf ihn kommt es nicht an», eı
bloß das Mittel, das Othello zum Handeln bringt. Sollte Shakespeare wirk
diesen Gegenspieler ohne Gleichen zu einem solchen Erzschurken und B
wicht gemacht haben, der bloß aus Lust sündigt und Böses verübt?
ist, als hätte Shakespeare hier Schillers Franz Moor vorausgeahnt. J
handelt doch gewiß nicht unmotiviert: er fühlt sich zurückgesetzt und E
sucht ist mit im Spiel. Und dieser Kluge, der immer von der Vern
redet, muß sich gerade der Leidenschaft ebenso gefangen geben wie Oth
Nur haben wir hier, um mit Otto Ludwig zu reden, nicht die heiße, son
die kalte Leidenschaft, um mit Schiller zu reden, den «raisonierenden B
wicht», bei dem der Kopf mitspricht, aber dem Herzen untertan ist; we
dämonische Form nimmt der aus vielleicht geringfügigen Ursachen
keimte Zorn Jagos an! Wie verwandelt er diesen Mann, zu dem noch
reine Seele im letzten Augenblick auf Grund jahrelanger Kenntnis sa

darf: «Ich weiß, du bist kein Schuft». Also er ist im Grunde so verblendet, wie die anderen, er ist einer jener Leidenschaftlichen, die sich selbst für klug halten. Darum endet es schlimm mit ihm, und das Gelingen ist nicht bei ihm, denn Cassio, dem er nachstellte. kommt mit dem Leben davon . . . das ist die tragische Sühne der «Klugen», daß ihre Klugheit zu schanden wird. Wahrlich, auch hier ist Shakespeare ebenso groß als Tragiker wie Schiller, der auch nicht bloße Bösewichter vor uns hinstellt (von Geßler abgesehen), sondern sogar dem Präsidenten Walther eine Träne tragischen Mitleids gönnt. Jago ist kein bloßer Theaterbösewicht, er ist eine wirkliche Persönlichkeit von Fleisch und Blut. Auch er handelt aus Eifersucht . . . in doppeltem Sinne . . ., wie Othello. Die Verkennung der Nebenpersonen ist eben bloß ein tragisches Movens das uns die Verblendung des tragischen Charakters anzeigt, nimmermehr aber das Agens, das die Persönlichkeiten zum Handeln treibt. Verkennung ist überhaupt nur etwas Negatives, unser Wille aber wird durch positive Bewußtseinsvorgänge gelenkt, vor allem in der Tragödie durch das Überwallen der Leidenschaft. Nun wird man wissen, was man von solchen Urteilen zu halten hat, wie diesem: «Othello ist das Drama von der geistigen Trägheit, von der Oberflächlichkeit und der Unlust. Erkenne! ruft es. Du bist das Salz der Erde, wenn du stumpf wirst, wird man dich wegschütten und dich zertreten.» Hätte Shakespeare das gewollt, dann hätte er sicherlich die Erkenntnis im Verein wahrer Sittlichkeit über die vernunftlose Bosheit siegen lassen — wie wir ihn kennen. Man wird auch die übrigen Aufsätze von Cserwinka mit ehrlicher Anerkennung seiner kritischen Schärfe, aber mit besonnener Vorsicht lesen müssen.

Würzburg. Robert Petsch.

Chambers's Cyclopædia of English Literature. New Edition by David Patrick, LL. D. Vol. I, XIV, 830 p. Vol. II, IX, 832 p. London and Edinburgh, W. & R. Chambers. 1901—2. (à 10 sh. 6 d. net.)

Dies wohlbekannte und nützliche Handbuch der ganzen englischen Literatur, das ungefähr unserem Kurz entspricht, hat eine gründliche Umarbeitung und Vermehrung erfahren, die ganz besonders Shakespeare und seinen Vorgängern zu gute kam. In der letztvorhergehenden Auflage war der größte englische Dichter mit sechs Seiten Biographie und ebensoviel Proben bedacht; getrennt in einen Sonett-Teil, der unter Lyrik stand, und in einen Dramenteil; inhaltlich so diffus und rückständig wie möglich. Jetzt ist er auf dreißig Seiten einheitlich dargestellt, und daß der Artikel von Sidney Lee herrührt, bürgt ohne weiteres für Ordnung und Gewissenhaftigkeit in allem Tatsächlichen. — In chronologischer Reihenfolge wird uns sein Leben und seine Werke vorgeführt; die mitgeteilten Proben sind eingeflochten; eine Übersicht der Shakespearekritik in England, Frankreich und Deutschland, die unseren Landsleuten, speziell Lessing, ohne Rückhalt gerecht wird, schließt sich daran; den Schluß bildet ein knapper Paragraph über Porträt und Bibliographie. Es ist ein großer Fortschritt im Umfang und Inhalt. Außerdem sind die mittelenglischen Spiele, die früher einfach

unter den Tisch gefallen waren, von Pollard charakterisiert und die neuenglischen, von denen bisher nur die hervorragendsten etwas Berücksichtigung gefunden hatten, von Gosse in einer Reihe modern gearteter Artikel behandelt. Während der alte Chambers eigentlich erst mit der Reformationszeit eingesetzt hatte und erst in der Stuartzeit brauchbar geworden war, erhalten wir in der neuen Ausgabe überhaupt ein Gesamtbild der englischen Literatur, auch in ihren Anfängen und abgelegeneren Verzweigungen. Furnivall und sein Stab haben doch nicht umsonst gearbeitet.

Was Einzelheiten betrifft, ist Lee diesmal mehr als in seinem «Life» auf Gestalten und Seelenprobleme der Shakespeare-Dramen eingegangen, um den übrigen Artikeln konform zu bleiben. Er sagt z. B. über Hamlet, er sei «mainly a psychological study»; der Konflikt in der Brust des Helden drehe sich um «his irresistible tendency to introspective meditation and his consciousness of the present need for action». Die Essex-Geschichte, die man vielfach als die Anregung zu dieser Tragödie betrachtet, ist bei Lee einfach übergangen; der Streit der Kindertruppen aber wird betont. Beim «Sommernachtstraum» ist noch immer die Entdeckung Sarrazins, wonach das Stück für die Hochzeit des Lord Heneage und der Lady Southampton geschrieben wurde, unbeachtet; gleiches gilt von den Besserungsvorschlägen, die von deutschen Kritikern gegen Lees «Life» vorgebracht wurden. Andererseits ist Lee nach wie vor überzeugt, daß Shakespeare in der Jugend mit Marlowe, im Alter mit Fletcher an mehreren Dramen zusammen arbeitete; es muß jetzt abgewartet werden, was seine kritische Untersuchung der ersten Folio für die Entstehungsgeschichte dieser autoritativen Ausgabe uns lehren wird. Zum Titelbild des ersten Bandes ist das Chandos-Porträt von Shakespeare gewählt, das Lee schon im «Life» als das interessanteste bezeichnet hatte; offen räumt er dabei ein, daß es wohl «from somewhat fanciful descriptions of his personal appearance» gemalt sei. Die Bibliographie erwähnt freundlich die «many papers of value» in diesen Jahrbüchern.

Für die Vorgänger Shakespeares haben Pollard und Gosse die Literaturgeschichte von ten Brink, die Ausgabe der «Spanish Tragedy» von Schick, überhaupt jene Bücher von Deutschen benutzt, die in englischer Sprache zu lesen sind. Anderes fiel unter den Tisch. So wird uns S. 150 von den Interludes gesagt, sie seien im 15. Jahrhundert aus den geistlichen Spielen durch Kürzung entstanden, weil damals die Aufführungen vielfach aus dem Freien in geschlossene Räume übertragen wurden; als hätten wir nicht ein Interludium schon aus dem 13. Jahrhundert und von ganz anderer Herkunft. Bei Skelton, J. Heywood, Bale und den Stücken ihrer Zeit wird ausländischer Einfluß nur betreffs «Everyman» und Bales «John the Husband» für möglich erklärt: trotz Herford, Creizenach und «Quellen des weltlichen Dramas». Über «Gammer Gurton's Needle» und andere Anfänge des Lustspiels ist ausführlich gehandelt, doch mit keinem Wort über den gewiß wichtigeren und älteren «Misogonus». Ebensowenig existiert für Pollard unter den frühen Moralitäten «Pride of Life», obwohl diesem schon Henry Morley in den «English Writers» einen Ehrenplatz zuteilte. So ist leider das neue Buch in mannigfacher Hinsicht um ein Jahrzehnt hinter der Forschung zurückgeblieben.

Der zweite Band reicht von Locke bis Burns und bezieht sich nur ge-

legentlich auf Shakespeare, wenn sein Nachleben berührt wird. Das Titelbild zeigt Dr. Johnson.

Zum Schluß noch ein Wort der Anerkennung für die Autorenporträte, die das Werk reichlich schmücken und jetzt nicht mehr Stiche, sondern Photo-Lithographien sind, mit genauer Angabe der Herkunft; und ein Wort des Bedauerns über das Inhaltsverzeichnis, das in früheren Ausgaben ohne Zweifel praktischer war, da es die Schriftsteller in übersichtliche Gruppen zerlegte und jedem gleich Geburts- und Sterbejahr beifügte. Da der Schlußband noch aussteht, ist zu hoffen, daß er in anderer Weise für Übersichtlichkeit sorgt; gerade weil die Zahl der Artikel großartig vermehrt wurde, ist eine bloße Namenliste doppelt unzureichend, um über den Inhalt zu orientieren.

A. Brandl.

Sander, G. H., Das Moment der letzten Spannung in der englischen Tragödie bis zu Shakespeare. Berlin, Mayer & Müller, 1902. 67 S.

Die literaturgeschichtliche Forschung wurde in den letzten Jahrzehnten vielfach von der Ansicht beherrscht, man müsse sich davor hüten, bei der Erörterung literaturgeschichtlicher Fragen von ästhetischen Gesichtspunkten auszugehen. Man pflegte darauf hinzuweisen, die Gebiete beider Wissenschaften seien von einander grundverschieden: in der Literaturgeschichte handle es sich um reale Verhältnisse, die Ästhetik dagegen stelle ideale Forderungen auf; die Literaturgeschichte habe die Aufgabe, die allgemeinen und individuellen Grundlagen festzustellen, auf denen die einzelnen Werke der Dichtung beruhen, die Grundprobleme, gleichsam die innersten Lebensnerven dieser Werke bloßzulegen; sie müsse es aber vermeiden, ästhetische Werturteile über die Denkmäler der Literatur zu fällen. Diese Abneigung gegen die Ästhetik hatte zu ihrer Zeit eine gewisse Berechtigung; sie war eine Reaktion gegen die vorherige Alleinherrschaft der Ästhethik in der Literaturgeschichte, wobei oft an Stelle von wissenschaftlich begründeten Urteilen rein subjektive Geschmacksurteile getreten waren, und zudem die Beurteilung einer Dichtung völlig allen Schwankungen und Wandlungen des Geschmacks preisgegeben war, denen die ästhetischen Ideale nun einmal ausgesetzt sind.

In der jüngsten Zeit bricht sich aber wieder die Erkenntnis Bahn, daß die Literaturgeschichte auf die Dauer die Ästhetik doch nicht entbehren könne, daß innerhalb gewisser Grenzen eine Verbindung von Literaturgeschichte und Ästhetik notwendig sei. Diese Notwendigkeit ergibt sich schon aus dem lebendigen Zusammenhang zwischen den ästhetischen Theorien und der Dichtung, der bei vielen Dichtern hervortritt. Indem der Literarhistoriker die Werke der Dichtkunst nach bestimmten ästhetischen Gesichtspunkten untersucht, enthüllt sich ihm eine Fülle von neuen interessanten Tatsachen, die bei einer rein literaturgeschichtlichen Forschung verborgen geblieben wären.

Eine wichtige Einzelfrage der angewandten Ästhetik behandelt Sander in der vorliegenden Abhandlung. Das «Moment der letzten Spannung» ist ein von Gustav Freytag in seiner «Technik des Dramas» aufgebrachter Kunstausdruck. Freytag versteht darunter den im Trauerspiel mitunter ange-

wandten Kunstgriff, kurz vor der Katastrophe im Zuschauer noch vorübergehend das Gefühl zu erwecken, als sei eine glückliche Lösung des tragischen Konfliktes möglich; nur um so wuchtiger wirkt dann durch den Kontrast der gleich darauf erfolgende tragische Ausgang. Sander untersucht zunächst die von Freytag aus Shakespeares Dramen für das M. d. l. S. herangezogenen Beispiele, die er mehrfach in treffender Weise berichtigt, und bemüht sich am Schluß seiner Einleitung auf Grund solcher Berichtigungen zu einer schärferen Bestimmung des von Freytag aufgestellten Begriffes zu gelangen. Im speziellen Teil seiner Arbeit behandelt Sander zuerst das M. d. l. S. in denjenigen Tragödien des klassischen Altertums, die im 16. Jahrhundert ins Englische übersetzt worden waren, die also geeignet waren, das nationale englische Trauerspiel zu beeinflussen. Darauf untersucht er auf die vorliegende Frage die lateinischen von Britten geschriebenen Tragödien des 16. Jahrhunderts, sodann die englischen Trauerspiele vor Shakespeare, und endlich die einschlägigen Dramen des großen Meisters selbst. Daß der Verfasser auch die lateinischen Tragödien brittischer Herkunft in den Kreis seiner Betrachtung gezogen hat, ist sehr anzuerkennen; sie sind von den Literarhistorikern lange Zeit wenig beachtet worden, und erst jetzt fängt man an, ihre Wichtigkeit für das englische Drama der Renaissancezeit einzusehen. Manche der am Schluß der Arbeit besprochenen Stücke Shakespeares hatte Sander schon in seiner Einleitung berührt; dadurch entstehen trotz der sonstigen rühmenswerten Knappheit in der Darstellung des Verfassers einige überflüssige Wiederholungen. Sander berücksichtigt mit Recht auch die Trauerspiele, in denen das M. d. l. S gänzlich fehlt, oder in denen nur mehr oder weniger deutliche Ansätze zu einem solchen Moment hervortreten. Er findet ein reines M. d. l. S. vor Shakespeare nur in vier Fällen: in der Antigone des Sophocles, in «Richardus Tertius», einem lateinischen Stück von Thomas Legge, das 1579 zu Cambridge aufgeführt wurde, in dem anonymen Stück «The True Tragedy of Richard III.», das um 1590/1591 entstanden ist, und in Marlowes «Dr. Faustus». Bei Shakespeare fehlt das M. d. l. S. in den älteren Stücken mit tragischem Ausgang, in «Titus Andronicus» und «King Henry VI», Teil 3; es tritt bei ihm zuerst in «Richard III.» und «Romeo and Juliet» auf, und seither gebraucht er es immer, außer in der losen Historie («Richard II.» — «King John»), oder in dem aus psychologischen Gründen ganz geschlossen komponierten «Othello», oder in dem übersatirischen «Timon of Athens».

So weit es möglich ist, bringt der Verfasser bei jedem Drama, das ein M. d. l. S. enthält, den Nachweis, ob der betreffende Dichter dieses Moment schon aus seiner Quelle übernommen hat, oder ob es erst von ihm hinzugefügt worden ist. Shakespeare erweist sich, wie Sanders Untersuchung lehrt, auch in der Anwendung des in Rede stehenden Kunstmittels als der vollendete Meister; während seine Vorgänger das M. d. l. S. nur spärlich und kaum mit bewußter künstlerischer Absicht verwertet hatten, dient es ihm dazu, die Technik des dramatischen Aufbaus um eine neue Feinheit zu bereichern.

Den besonnenen, reiflich erwogenen Urteilen des Verfassers kann man fast durchweg beipflichten. In der Betrachtung der einzelnen Stücke bin ich nur in wenigen Fällen anderer Ansicht:

Sander erblickt in Marlowes «Jew of Malta» den Keim eines M. d. l. S. darin, daß der Jude Barabas, als seine Hinrichtung schon unmittelbar bevorzustehen scheint, das ihm drohende Verderben noch einmal dadurch von sich abwendet, daß er sich tot stellt; er gelangt zu den Türken, die gerade Malta belagern, hilft ihnen die Stadt erobern, und wird von seinen neuen Freunden zum Gouverneur ernannt Erst jetzt naht ihm tatsächlich das Verhängnis. Hier liegt aber doch kein bloßes Schwanken «der abwärts drängenden Gewalt» des Tragischen vor, sondern ein völliger Umschwung des Charakters der Handlung; der Eindruck, den das anfängliche Unglück des Barabas auf uns macht, wird durch den entgegengesetzten Eindruck seines späteren Glückes vollständig aufgehoben. Wir haben hier also nicht, wie Sander meint, ein zu schwach entwickeltes M. d. l. S. vor uns; im Gegenteil, was S. als solches ansieht, ist ein so stark entwickelter Faktor der Handlung, daß er über ein bloßes M. d. l. S. hinausgeht.

In Marlowes «Eduard II.» erkennt Sander den Keim zu einem M. d. l. S. im Zaudern des Königs, ob er abdanken solle oder nicht, in seinem vorübergehenden Entschluß, nicht abzudanken. Der König würde aber doch wohl kaum das ihm nahende Verhängnis dadurch haben abwenden können, daß er nicht abgedankt hätte; sein vorübergehender Entschluß, auf dem Thron zu bleiben, ist also für den tragischen Ausgang des Stückes ganz bedeutungslos.

Zu den Trauerspielen Shakespeares, in denen das M. d. l. S. fehlt, rechnet S. auch den dritten Teil von «King Henry VI.»; den Charakter eines Trauerspiels erhält das Stück in Sanders Augen offenbar durch die Ermordung des Königs Heinrich VI. in der vorletzten Szene. Es ist aber doch sehr fraglich, ob das Stück überhaupt als Trauerspiel zu betrachten ist. Ich streite ihm den Charakter einer Tragödie nicht etwa ab im Hinblick auf die übliche Einteilung der Dramen Shakespeares in Tragödien, Komödien und Historien; diese Einteilung ist für unsere Zwecke wertlos, da sich in ihr zwei verschiedene Einteilungsprinzipien kreuzen. Das Drama «Richard III.», das doch gewöhnlich zu den «Historien» gerechnet wird, kann in vollem Sinne als Tragödie gelten. Der Begriff der Tragödie setzt das Vorhandensein eines oder mehrerer tragischer Helden voraus, die im Mittelpunkt des Interesses stehen. Nur solche Gestalten sind aber als tragische Helden anzusehen, die in irgend einer Beziehung Größe besitzen. König Richard III. hat diese Eigenschaft, wenn auch nur in ethischer Hinsicht nach der negativen Seite hin, als ein Bösewicht im großen Stil. Der dritte Teil von «Heinrich VI.» dagegen ist kaum eine Tragödie, weil der Titelheld, dem alle männlichen Tugenden und auch sogar die Größe im Leiden fehlen, durchaus nicht als tragischer Held betrachtet werden kann. Ein solcher fehlt hier überhaupt; höchstens könnte das ganze Haus Lancaster als der tragische Held des Stückes gelten.

Recht stiefmütterlich hat Sander die theoretische Seite seines Themas behandelt; hier wäre eine eingehendere Systematisierung der mancherlei sich an den vorliegenden Stoff knüpfenden allgemeinen Fragen gewiß zu wünschen gewesen. Bei der Besprechung der einzelnen Stücke leugnet Sander in einigen Fällen mit Recht das Vorhandensein des M. d. l. S., weil bestimmte Voraussetzungen dafür fehlen. Was für Voraussetzungen zum M. d. l. S.

gehören, das hätte der Verfasser aber im systematischen Teil seiner Untersuchung erwähnen sollen. Wir erfahren z. B. bei der Besprechung von Senecas «Thyestes», daß hier von einem M. d. l. S. deshalb keine Rede sein kann, weil der Zuschauer dem, was man dem Anschein nach dafür halten könnte, nicht unbefangen gegenübersteht. In «The True Tragedy of Richard III.» bildet die Hinrichtung Buckinghams, eines Hauptfeindes des Königs Richard, deshalb kein M. d. l. S., weil wir, als die Nachricht von dieser Hinrichtung verkündet wird, noch gar nicht wissen, daß Richards Stern im Sinken begriffen ist. Das M. d. l. S. setzt also voraus, daß die Zuschauer dem Inhalte des Stückes gegenüber unbefangen sind, und daß vor dem Eintritt jenes Momentes der schließliche tragische Ausgang schon vorbereitet erscheint.

Trotz der genannten Mängel ist Sanders Büchlein eine tüchtige verdienstvolle Arbeit. Möge die Verbindung von Literaturgeschichte und Ästhetik auch fernerhin gute Früchte tragen.

Freiburg i. Br. Eduard Eckhardt.

Felix E. Schelling, The English Chronicle Play. A Study in the Popular Historical Literature environing Shakespeare. New York, The Macmillan Company, 1902. Pp. XI and 310. (2 $, net.)

Reprints of chronicle plays and investigations of problems connected with the species have come so thick and fast in recent years that any monograph which should gather up, test, and set forth their results was certain of a welcome. In this book we have far more. It is a masterly analysis of the history of the chronicle play from the beginning to the end of its course. Prof. Schelling has made use of all the material, dramatic, historical and critical, that is now available; has investigated it with scholarly accuracy and acumen, weighed it with sanity and restraint; and declares the results with a certainty and orderly completeness that will make the book the indispensable companion of every student of the subject.

The first chapter is devoted to the «forerunners» of the species and a consideration of its origin. Here Prof. Schelling renders admirable service in subjecting the descriptions and judgments of Ward, in his *English Dramatic Literature*, to careful examination; and still more in his clear exposition of the essentially popular origin and nature of the chronicle play. In his consideration of the Latin university plays he has had the advantage of the *Jahrbuch's* catalogue (Vol. XXXIV), and of several reprints, editions and monographs which have appeared since the writing of Ward's second edition, about 1897. There is much of value in Prof. Schelling's judgments of the Latin plays and of the English imitations of Seneca. The influence of these upon the chronicle play he is inclined to minimize — perhaps a little too much. The connection of Bale's *Kynge Johan* and of *A Knack to Know a Knave* with the historical drama is thought too accidental to be considered of importance. To *Gorboduc* in view of its choice of subject is assigned great weight; but the influence of Legge's *Richardus Tertius* on the popular drama, in spite of its great reputation, is questioned, because of its thoroughly

Senecan treatment of Richard. *Locrine*, on the other hand, with its union of the classical and popular elements, marks an important transitional stage.

It is striking testimony to the value of recent studies in the historical drama that the judgments of this section of the book could hardly have been reached the years ago. With most of them I am in hearty accord. But the author's very clear perception of the essentially popular and national nature of the chronicle play, has, it appears to me, both here and in the treatment of later plays, somewhat too great weight in his judgment of the importance of the classical influence. What university training may have meant to the playwrights seems to me not quite sufficiently emphasized; and I miss an adequate consideration of the classical influences which came into the plays through their sources, the chronicles, the *Mirror for Magistrates*, and others. Thus, for example, the Nemesis doctrine which is at the bottom of Shakespeare's York-Lancaster plays and forms the dramatic *motif* of *Richard III* is clearly traceable through the chronicles to classical, probably Senecan, influence. Yet Prof. Schelling does not consider it. That the moralizing on the «fall of princes», on the contrasts between the lofty and the humble, must have been obvious to any thoughtful dramatist, goes without saying; but it is well known, that the direct incentive to it in the plays is traceable, both directly and through the sources, to Seneca. This too, it seems, should have had mention, for like the Nemesis doctrine it was of much importance in the dramatic treatment of the material. A point of minor importance, but possibly worthy of investigation, is the relation of the dialogues of the plays to the dialogues of the chronicles. Some of the dramatic value of the former is due to the latter; and the «speech-making» tendencies of these is probably ultimately due to classical imitation.

The author passes next to a consideration of the growth, distribution and literary relations of the chronicle plays. He estimates their number, their distribution through the decades, and their vogue with the various companies of players. Dividing his material for mere convenience' sake — to which from the chronological point of riew there is perhaps some objection — into the plays that deal with actual history and those that treat the legendary — he first discusses the former. Two types are distinguished, the epic and the tragic. The growth of the epic type from the unselective looseness of the early examples toward unity and power, the development of the tragic type in Marlowe's *Edward II* and Shakespeare's *Richard III* and *Richard II*, and the final triumph of the epic type in *Henry V*, where chronicle history and the realistic comedy of everyday life are wedded, are described with thoroughness and in detail. All the extant plays — and the non-extant, as far as possible — are carefully examined, and the critical problems of each are considered with scholarly judgment. Not less admirable is the author's enthusiastic appreciation of what is powerful and fine in the various plays. By this appreciation the reader obtains an adequate sense of the growth of the species in dramatic value; and the author's estimates are always carefully subordinated to this end. Noteworthy is his estimate of Marlowe, to whom, while his defects are keenly distinguished, is accorded a very high degree of praise. From Prof. Schelling's judgment that *Edward II* may be considered the final evolution of the tragic type, some may indeed

dissent. Surely the fate of Richard III, the supreme moment when at last he is revealed to himself, when he perceives with horror what it really means «to be a villain» and suffers the last pangs of despair, finding even in his own heart no pity to himself, surpasses in tragic power the fall of Edward II.

In a chapter on «Popular Playwrights», Prof. Schelling considers the historical dramatists of Shakespeare's day and after, and carefully distinguishes their various modifications ot the type. In these no strictly chronological order of development can be discerned, though the later plays were naturally more exposed to influences from without. The modifications are mostly referable to the emphasis of the element of comedy, and the centralization of the whole play in biographical particulars which concern a single individual. Of particular value is the treatment of Heywood, to the characteristics of whose plays, their prominent element of pathos and pictures of contemporary London life, their tolerance, sympathy and ethical soundness, much attention is devoted.

To the specimens of the legendary and the biographical chronicle play, and to the later plays in which the species merges into the romantic drama, is given equally thorough and detailed consideration. The separation of the legendary history plays from the others, is, as the author admits, defensible only as a means to the better understanding of both. But the author makes it quite clear that the remoteness of the legendary scenes from the interests of contemporary life led to an emphasis upon the more romantic elements in the plays; and this tendency contributed its share to the final merging of the historical in the romantic drama. The inevitable influence, too, of the subsidence of the national spirit in the last years of Elizabeth's reign, and after the accession of James, is shown with equal clearness.

The concluding paragraph of the book summarizes its results from the points of view both of the historian of a literary species and of the critic of literature. Of the judgments therein expressed not the least certain are the declarations that Shakespeare was the most successful writer of historical plays because he was the truest realist of his age; and that on the other hand it is the ideal element which invests these plays with the indestructibility of spirit that gives perennial joy. «This is why, if we except a solitary play of Ford and of Marlowe, we find enduring delight in the chronicle plays of Shakespeare alone.»

There follows a chronological table of extant plays in subject wholly or partly from English history; a list of plays on English historical subjects, with references; and an excellent index.

Carefully as the work has been done, the book is not quite free from slips which the author will probably wish to correct in a future edition. One cannot understand Prof. Schelling's remark (p. 93) as to «the total absence of the slightest gleam of comedy» in *Richard III*, for the comic element in the conversation of the two murderers of Clarence (I, 4) is manifest enough. On pp. 85 and 89 is found a comparison between a passage from the *I. Contention* and the same as it appears in *2 Henry VI*. The last two lines of the former read:

With twise so many signes of deadly hate,
As leaue fast enuy in her loathsome caue.

In the latter they read:

> With full as many signes of deadly hate,
> As leane-fac'd enuy in her loathsome caue.

Of the latter Prof. Schelling says, «the passage has gained in figurative force: 'fast (i. e. fastened, tethered, if indeed the word be not a misprint) enuy' is replaced by the picturesque epithet 'leane-fac'd'. But the «leaue fast» of the former passage is plainly a misprint for «leane fast (= fac't, fac'd)».

But such blemishes are trivial and few: and in the author's judgments, small and large, not many are likely to be found from which the opinion of scholars will differ. By its accuracy and minuteness of detail, as well as by its width of scope, its sureness of grasp, its order and completeness, the book will commend itself to the investigation of the historical play; and the general reader of the drama will find a stimulating guide and interpreter in its wise and appreciative criticism.

Amherst College. George B. Churchill.

Eduard Eckhardt, Die lustige Person im älteren englischen Drama (bis 1642). [Palaestra, Untersuchungen und Texte aus der deutschen und englischen Philologie, her. v. Alois Brandl und Erich Schmidt, XVII.] Berlin, Mayer & Müller, 1902. XXXII und 478 S. (15.—)

Die sehr eingehende Untersuchung beginnt mit einer ästhetischen Definition der lustigen Person, behandelt dann ihre Vorgänger, die Rüpel und die Teufel des mittelalterlichen Dramas, darauf ihre eigentlichen Vertreter, die Vicegestalten, die Narren und die Clowns und schließt mit ihren Ausläufen im 17. Jahrhundert. In der ausführlichen ästhetischen Einleitung unterscheidet Eckhardt zunächst zwischen Charakter, Situation und Äußerung einer dramatischen Figur — so möchte ich wenigstens sagen statt des etwas unklaren Ausdrucks für das letztgenannte Element «innere Situation», der dann die eigentliche Situation als «äußere» gegenübergestellt wird. Schon deshalb ist, glaube ich, meine Bezeichnung «Äußerung» vorzuziehen, weil man mit ebensoviel Recht, Charakter und Äußerung zu einer Einheit zusammenfassen kann, wie jene beiden Arten von «Situation». Wo die Äußerungen nicht zur Illustration des Charakters dienen, sondern einen komischen Selbstzweck erfüllen, da sieht Eckhardt ein Merkmal einer lustigen Person. Eine solche war der Berufsnarr im Leben und sein Abbild auf der Bühne. Doch schon einige Narren, noch mehr aber die Clowns, sind keine reinen «lustigen Personen» mehr in diesem Sinne. Es kommt eben hierbei auf ein Abwägen der Äußerungskomik (als Selbstzweck) gegen die Charakterkomik an.[1]) Falstaff ist daher im Sinne Eckhardts keine «lustige Person».

Im mittelalterlichen Misterienspiel ist der Typus des Clowns, d. h. des Bauernlümmels verschiedentlich vorgebildet unter Menschen und Teufeln;

[1]) Wobei der Witzbold natürlich nicht als Charaktertypus gilt.

und zwar sind es vor allem die Knechte, die hier eine deutliche Vorstufe für das spätere Drama bilden. Den Unterschied, daß in den Misterien die Knechte meist junge Burschen, später im eigentlichen Drama stets völlig erwachsene Männer seien, kann ich nicht einsehen. Denn nichts zwingt uns zu der letzteren Annahme, und gerade Launcelot im «Kaufmann von Venedig», den der Verfasser als Beispiel anführt, ist doch ein ebenso unreifer Bursche wie etwa der Hirtenknecht Trowle in den Chester-Spielen.

Auch der Teufel entwickelt sich im Laufe der Zeit zu einer komischen Figur. Der greuliche Gottseibeiuns vermag ja trotz seines schrecklichen Aussehens nichts gegen die Heiligen. Diese Entwicklung geht wohl der der sonstigen komischen Literatur, der Novelle vor allem, parallel. Eine doppelte Entwicklung anzunehmen, wie Eckhardt tut (p. 54), so daß der Teufel im 12. Jahrhundert komisch, dann ernst, und dann in der Frührenaissance wieder komisch gewirkt habe, halte ich für nicht berechtigt. Ich habe schon bei anderer Gelegenheit (Anzeiger für deutsches Altertum 45, 312) auf die Rolle hingewiesen, die dabei die bildende Kunst gespielt haben mag. Sicher wirkt aber auch der Humor der Zeit, für den man gewöhnlich die fahrenden Clerici verantwortlich zu machen pflegt, mit bei dieser Entwicklung. Das Kapitel über den Teufel, wie das über den Vice, berührt sich natürlich mit der Arbeit von Cushman, *The Devil and the Vice in the English Dramatic Literature*, aber überall ist Eckhardt viel gründlicher, systematischer und methodischer als sein Vorgänger. Ich hätte nur auch hier ein Eingehen auf das Verhältnis zwischen Hades und Satan, der bestrafenden und der verführenden Höllenmacht, wie es sich schon im Evangelium Nicodemi und zuletzt auch im Verhältnis zwischen Teufel und Vice zeigt, gewünscht (Vgl. Anz. f. d. Altert. 45, 312 und 318.) Der Hades erscheint in seiner charakteristischen Gestalt, als eine Art Löwenmaul schon im Malerbuch vom Berg Athos; diese ist also international wie die Gestalt des Teufels. Auch die ältesten Darstellungen des Satans in England gehen ja auf byzantinische Quellen zurück (Springer, Utrechter Psalter). In Satyr- oder Bocksgestalt tritt der Teufel, soviel ich weiß, erst ziemlich spät auf, in der älteren Zeit ist er überall einfach ein Neger, aus dem sich später ein behaarter Mensch entwickelt. In dem Abschnitt über den Vice sucht der Verfasser zu beweisen, daß es stets nur eine Figur dieses Typus gab: ich glaube, er wird hier leicht etwas zu schematisch, was noch mehr später bei den Clowns und Narren auffällt. Es geht doch wohl nicht an, die ganze Masse der Schauspiele jener Zeit in einen Rahmen zu zwängen. Öfters wird man daher einen leichten Zweifel haben, ob wirklich nur dieses eine der auftretenden Laster als der Vice zu bezeichnen sei; besonders, wenn man sieht, daß der Verfasser gezwungen ist die Abwesenheit eines Vice zu konstatieren weil ihm die Wahl zu schwer fällt (S. 127 f.). Ausscheiden möchte ich aus seiner Liste nur den Moros aus Wagers '*The longer thou livest, the more fool thou art*' (Jahrb. XXXVI, 1 ff.), der mit einem Vice fast gar nichts gemein hat, sondern nur als Clown gelten kann. Charakteristisch für den Vice ist die Verführung zum Bösen, die Intrige. Moros aber ist selbst der Verführte, die drei Laster sind die Verführer und vertreten die Stelle des Vice. Auch Simplicity in R. Wilsons beiden Stücken '*Three Ladies*' und '*Three Lords and three Ladies of London*' ist meiner Ansicht nach kein

Vice, sondern ein Clown. Andererseits ist der Vice Hardy-dardy in der *'Queen Hester'* ein Narr von Beruf, der natürlich auch mit anderem Maßstab gemessen sein will als die älteren Vicegestalten. Vermißt habe ich unter den Ausläufern des Vice nur die Figur des Nobs in *'Jack Strawe'*, der doch wohl hierher gerechnet werden muß. Dadurch daß die Moralitäten das Übersinnliche versinnlichen wollten, so meint der Verfasser, sei die Komik eingedrungen. Das ist an sich ein gewiß richtiger Gedanke. Aber näher liegt doch die Annahme, daß das komische Element, das sich im 15. Jahrhundert in den Misterien immer mehr entfaltet hatte, einfach von diesen in die neu entstandene Dramengattung, die Moralitäten, übertragen wurde. Bei den Narren möchte ich im allgemeinen, namentlich bei Shakespeare, mehr parodistische Zwecke im Witz suchen als der Verfasser, so bei den Wortverdrehungen und Wortbildungen, bei der gespreitzten Ausdrucksweise und den fremdländischen Brocken, womit die barocke Sprache der feinen Leute ausgelacht werden soll. Drei große Narrenrollen hat Shakespeare geschaffen: in «Was ihr wollt», in «Wie es euch gefällt» und im «Lear». Die zwei letzten repräsentieren den Narren auf dem Gipfel seiner Entwicklung, als Verkörperung der Weisheit im Schellenrock des treuen Dieners. Daneben kommen die Narren im «Othello», in «Ende gut» und im «Timon» nicht in Betracht, weil sie zu wenig auftreten. Trinculo im «Sturm» und Pompey Bum in «Maß für Maß» kann ich nicht unter die Narren rechnen Der erstere heißt zwar im Personenverzeichnis *'a Jester'*, aber er gebärdet sich nur als Clown, und da Eckardt selbst auf der gleichen Seite (265) die Personenverzeichnisse der Folio[1]) als nicht von Shakespeare herrührend bei Seite schiebt, dürfte er eigentlich auch hier keinen Wert auf diese Bezeichnung legen. Pompey wird offenbar nur deshalb als Bordellnarr aufgefaßt, weil er in einem solchen Hause dient und seinen Namen *Bum* mit Recht führt. Er gibt aber selbst als sein Gewerbe das eines Bierzapfers an, ist also kein Berufsnarr, sondern ein clownischer Diener. Seine Geschwätzigkeit ist keine Eigenschaft eines Narren, sondern eines Clowns. Als solcher offenbart er sich am deutlichsten im Gespräch mit seinem neuen Lehrherrn, dem Henker, der ganz denselben Humor zeigt wie er. Dass übrigens Shakespeare selbst noch einen wirklichen Unterschied im Gebrauch von *fool* und *clown* als Theaterfiguren mache, wird doch m. E. durch Hamlet 3, 2, 43 und 49 direkt widerlegt: *'let those that play your clowns speak no more . . . for . . . that . . . shows a most pitiful ambition in the fool that uses it'* (noch besser in Q_1 *'let not your clowne speake etc. . . . shewes . . . ambition in the foole . . . the warme clowne cannot make a iest . . . .'*). Die von Eckhardt zitierte Stelle, As Y. L. 2. 4, 66, wo der Narr den Bauern (Schäfer) mit *'clown'* anredet, während er selbst *'fool'* genannt wird, kann nicht dagegen angeführt werden, denn hier sind ja mit *clown* und *fool* die Stände des wirklichen Lebens, Bauer und Hofnarr, gemeint, nicht die Theaterfiguren wie bei der Hamlet-Stelle. Es geht daher nicht an einfach zu erklären, jede Stelle, wo in einer Bühnenweisung oder Redevorschrift

---

[1]) Er führt allerdings auch zu «Was ihr wollt», «Wie es euch gefällt» und «Ende gut» Verzeichnisse an, die sich in der Folio gar nicht finden. Im Verzeichnis zu «Timon» fehlt der Narr (also ist S. 282 ungenau).

die beiden Ausdrücke vertauscht sind — und das ist hundertemal der Fal — sei nicht von Shakespeare (S. 266). Narren und Clowns werden eben bei Shakespeare schon nicht mehr so scharf geschieden wie der Verfasser annimmt: das zeigt schon, daß wir Mittelglieder haben. Auch spielte jedenfalls derselbe Komiker in einem Stück einen Narren, im anderen einen Clown: dieser Schauspieler ist wohl mit dem *'the Clown'* der Personenverzeichnisse gemeint.

All die verschiedenen Narren und Clowns des englischen Dramas werden uns einzeln vorgeführt und an ihren Platz eingereiht. Die Clowns teilt Eckhardt ein, je nachdem sie mehr objektive oder mehr subjektive Komik aufweisen. Die bloß subjektiv-komischen Clowns faßt er mit Recht als einen Ausläufer der Entwicklung, als uneigentliche Clowns auf. Überall wird deutlich wie hoch Shakespeares Kunst über der seiner Zeitgenossen und Nachfolger steht, wie keiner ihn an Feinheit der Zeichnung und Hoheit der Auffassung erreicht.

Das Buch Eckhardts ist in seiner Art eine treffliche Leistung, die überall Anerkennung finden wird. Mit seltenem Fleiß hat der Verfasser sein Material zusammengetragen und es mit scharfem Blick und in geschickter Darstellung verarbeitet. Leider scheint er sein Manuskript schon vor langer Zeit abgeschlossen zu haben; mit Ausnahme von Cushmans Buch ist die Literatur seit 1895 nicht mehr verwendet: Janssen (1895), Ward² (1899), neu veröffentlichte Dramen, wie den alten «Richard II» (1898), u. a. kennt er nicht mehr. Das ist schade, -- aber das Buch hat so viele Vorzüge, daß wir ihm diesen Mangel gerne verzeihen.

Jena. Wolfgang Keller.

Lewis Wager, The Life and Repentaunce of Marie Magdalene; a Morality Play reprinted from the Original Edition of 1566—7, edited with Introduction, Notes, and Glossarial Index by Frederick I. Carpenter. (Decennial Publications of the University of Chicago, 2. Series. Vol. 1.) Chicago, The University Press, 1902. XXXV, 91 S.

Indem ich dieses geschmackvoll ausgestattete und mit vielseitiger Einleitung versehene Buch durchblätterte und nach philologischer Gepflogenheit zunächst auf die Reime hin durchflog, machte ich eine seltsame Entdeckung: zu V. 670 In any wise see that your louers be young and gay fehlt die zweite Reimzeile. Diese in den englischen Versen des Denkmals sonst unerhörte Erscheinung veranlaßte mich, eine Abschrift des Originaldrucks hervorzusuchen, die ich vor acht Jahren durch die Freundlichkeit von Dr. Max Meyerfeld im Britischen Museum angefertigt erhielt und für meine «Quellen des weltlichen Dramas» verwerten wollte, dann aber zurückstellte, weil Prof. Carpenter mir von seiner bevorstehenden Separatausgabe der «Magdalena» schrieb. Zu meiner Überraschung fand ich, daß bei Carpenter hinter dem obengenannten Vers folgende siebzehn Zeilen ausgefallen sind:

And suche fellowes as be well able to pay.

Mary: Nay, truely, if I should attempt any such geare,
I would take where I loued alway here and there.

Concipiscence: Spoken like a worthy swete gyrle, by the masse:
I warant all this geare will well come to passe.

Infidelitie: You must euer haue a tongue well fyled to flatter;
Let your garmentes be sprinkled with rose water.
Use your civet, pommander, muske, which be to sell,
That the odor of you a myle of, a man may smell.
With swete oyntments such as you can appoynt,
Use you euermore your propre body to anoynt.

Concipiscence: With fine meats *and* pure wines do your body norish,
That will cause you in all pleasure to florishe;
And when one for your mynde you can espye,
Use a smylyng countenance and a wanton eye.

Pride: Upon all suche as ye mynd not, looke you aloft,
To them that be not of your diet be you not soft.

Daran schließt sich Carpenters S. 677: Ha, ha, ha, laugh usw. Die Gesamtzahl der Verse. die das Stück — abgesehen vom Prolog — bei Carpenter enthält, erhöht sich dadurch von 2035 auf 2052.[1])

Dies Unglück wäre einem gewissenhaften Gelehrten wie Carpenter wohl nicht passiert, wenn er die Seitenzählung des Originals mit an den Rand gesetzt hätte, was ohnehin immer zu empfehlen ist, um die Auffindung irgend eines Verses aus dem Neudruck im alten Druck zu erleichtern.

Auch einige kleinere Unrichtigkeiten sind mir aufgefallen, Prolog V. 8 him to byte: lies h. for to b. — V. 32 above all things (: kynge, brynge) lies al thing (: kyng, bryng). — Spiel V. 1097 fauoured (favoured): lies savoured. — V. 1121 proclaime: lies proclame. — V. 1157 consentation: lies contentation. — shall 46, will 53, story 59: lies shal, wil, storie u. dgl. m. — Der Gebrauch von v und u ist von Carpenter mit peinlicher Treue nach dem Original eingehalten, doch leider nicht konsequent; in einer einzigen Zeile z. B. finde ich vier Abweichungen: Prol. 26 have (lies haue) used (lies vsed) universitie (lies vniuersitie). Die Abkürzungen sind meistens, doch nicht immer durch Kursivdruck markiert; letzterer fehlt z. B. bei iudgeme*n*t Prol. 14, tha*n* 29. Auf die hohe Weisheit der Interpunktionslehre gehe ich absichtlich nicht ein.

Was die Entstehungszeit betrifft, schließt Carpenter aus Prol. 34, wo die Schauspieler ihren Gehorsam «to the kyng» betonen, das Stück sei unter Eduard VI., 1547—53, geschrieben. Warum nicht schon in der protestantischen Zeit Heinrichs VIII? Der «wahre Glaube», d. h. das evangelische Bekenntnis, ist noch etwas neues und soll dem Volk erst beigebracht werden (Prol. 47 bis 55): «the ignorant may learne what is true beleue»; die Katholiken sind erst noch zu überwinden. Das paßt wenigstens ebenso gut in die Jahre kurz nach der Abkehr Heinrichs von Rom als in die Regierung Eduards VI., wo bereits anderthalb Jahrzehnte bald mehr bald minder kräftigen Kampfes gegen Rom vorangegangen waren. Reim, Sprache und Druckjahr erlauben

[1]) Ich beeilte mich, dem hochgeschätzten Verfasser briefliche Mitteilung zu machen, und so hat er die fehlende Stelle inzwischen primus ipse auf einem Nachtragsblatt veröffentlicht. 10. 4. 03. B.

keine sichere Entscheidung der Frage. Ob der fortgeschrittenere Protestantismus Eduards VI. noch die Gestalt Christi auf die Bühne gebracht hätte, wie es hier geschieht, mag man bezweifeln; doch kann ein solch negatives Moment nicht den Ausschlag geben. Vielleicht löst sich die Frage einmal in der Weise, daß Nachrichten über das Leben des Dichters auftauchen, von dem wir bisher nur wissen, daß er 1560 Rektor in Garlickhithe wurde.

Inhaltlich steht das Stück dem Moralitätentypus von Welt, Satan und den sieben Todsünden am nächsten, wie auch Carpenter S. XXIV zugibt. Aber die meisten diesem Typus eigenen Motive hat der Dichter fallen lassen, um dafür zu betonen, wie die ärgste Sünderin durch das bloße Auftreten von Gottes Gesetz, an das sie glaubt, zur gottgefälligsten Büßerin wird. Eine theologische Tendenz, die Lehre von der Rettung durch den bloßen Glauben, hat sich also in die Mitte der alten Kunstform gestellt und nur so viel von ihrem Gewande beibehalten, als zur Einkleidung eben nötig war, während sich andererseits die Satire auf katholische Verhältnisse breit machte. Solche Spiele nannte ich «Kampfstücke der Reformationszeit», und noch heute zähle ich Wagers «Magdalena» dazu, nachdem ich Carpenters Satz «It does not fall necessarily into any of Brandl's groups» mir sorgsam überlegt habe. — So wenig wie in dieser Hinsicht verstehe ich Carpenters Skeptik gegenüber meiner Bemerkung, daß Wager eine Reihe Figuren mit Bale gemein hat: Gott selbst, sein Gesetz, Fides = Faith, den Vice Infidelity, die Laster Ambitio = Pride, Avaritia = Cupidity (bei Wager als Habsucht gemeint, vgl. V. 278 ff., 321 ff.) und Sodomismus = Carnal Concupiscence, den Pharisäer Simon und den falschen Schriftgelehrten Malicious Judgment (Quellen d. w. Dr. LXIV). Carpenter erwähnt nur die Übereinstimmung betreffs Law und Infidelity (S. XXIII Anm. 4) und schließt daraus, Wager «was slightly indebted to him» (Bale). Die Abhängigkeit Wagers wird um so wahrscheinlicher, wenn man erwägt, daß ihm von den obengenannten Figuren nur Christus und der Pharisäer Simon durch die Magdalenengeschichte der Bibel geboten waren, während Gesetz, Glaube und Unglaube, Stolz, Habsucht und boshaftes Urteil mit diesem Stoffe von Hause aus nichts zu schaffen hatten und sich, namentlich was die Habsucht anbelangt, auch gar nicht glücklich einflechten ließen; berichtet doch die Bibel von der Magdalena das gerade Gegenteil der Habsucht!

Hat Carpenter insofern die Selbständigkeit Wagers eher etwas überschätzt, so mutet er ihm andererseits eine zu elende Reimkunst zu: «there are many careless and imperfect rhymes», wozu die Belege — in Auswahl — in einer Anmerkung folgen (S. XX). Bei näherem Zusehen zerfallen sie 1) in Suffixreime und leichte Unreinheiten vokalischer und konsonantischer Natur, wie sie auch bei Bale, Wyatt und anderen zeitgenössischen Dichtern gebildetster Art begegnen, daher auf Rechnung des Zeitgeschmacks gehören; 2) in offenbare Verderbnisse der Überlieferung, die leicht zu beseitigen sind. Wenn together auf consider reimt (mehrfach), hat Wager ohne Zweifel togider geschrieben, die ältere Form, die noch in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gebräuchlich blieb. Wenn (lyke him you) shall 1054 mit styll gebunden ist, haben wir wohl das andere futurale Hilfszeitwort will einzusetzen. Bei to take some repast V. 1487: make vermißt Carpenter den

Reim gänzlich (Anm. S. 89); nichts ist leichter als ihn herzustellen: Wager schrieb gewiß some repast to take. Ähnlich bemerkt Carpenter zu now: do you looke V. 1748 und late: if his great mercy 1947, daß der Reim fehle; man lese einfach loke you und of his mercy great. Dabei lehrt Carpenter selbst an anderer Stelle ganz zutreffend: «Inversion of order for the sake of rhyme is frequent» (S. XX). Endlich him: Naim V. 826 beruht auf Zweisilbigkeit des letzteren Wortes.

Ein offenes Auge hat Carpenter für die Andeutungen betreffs der Bühnendinge. Er rechnet namentlich die Verteilung der Rollen auf vier Spieler, wie sie das Titelblatt als ausreichend bezeichnet, nach und kommt zum Ergebnis, daß dies ein Versehen oder eine Täuschung war: das Stück erfordert fünf Darsteller, deren erster nach einander sieben Rollen zu geben hatte. Aus solcher Beschränktheit des Personals ist bei vor-Shakespearischen Stücken, wohl regelmäßig zu schließen, daß der Dichter nicht für Schuljungen, sondern für eine professionelle Wandertruppe arbeitete. Dies wird hier durch den Prolog bestätigt, der uns ausdrücklich meldet: «we have ridden and gone many sundry waies, Yea, we have used this feate at the university» (V. 25 f.). Wir erfahren zugleich, daß das Bühnengewerbe von vielen Leuten verleumdet und «spitefully dispised» wurde; daß man den Schauspielern neidisch vorwarf, sie bekämen viel Geld; daß die Zuschauer tatsächlich einen Penny oder einen halben Penny zahlten (V. 43) und daß sie nach Ansicht des Prologs gewiß für mehr als einen Penny Weisheit dabei lernten (V. 45).

Zu den Anmerkungen übergehend bewundere ich den Nachschlagfleiß, mit dem Carpenter die lateinischen Zitate des Textes auf die Originale zurückgeführt hat. Überhaupt ist viel Gutes an der Ausgabe hervorzuheben, und wenn ich wesentlich auf ihren Lücken verweilte, kommt dies nur daher, daß nach meiner Erfahrung einem für die Sache begeisterten Forscher eine ernsthafte Nachprüfung und Weiterführung seiner Arbeit lieber ist als eine oberflächliche Lobhudelei.

Berlin. A. Brandl.

Rudolf Schoenwerth, Die niederländischen und deutschen Bearbeitungen von Thomas Kyds Spanish Tragedy. [Literarhistorische Forschungen, her. v. Schick und Waldberg, Heft XXVI]. Berlin, Emil Felber, 1903. [CXXVI und 227 S.] (8.—)

Die «Spanische Tragödie» hat im Laufe des 17. Jahrhunderts drei Bearbeitungen in holländischer und zwei in deutscher Sprache gefunden. Um 1600 schon hat Jakob Ayrer, wahrscheinlich auf Vorstellungen der englischen Komödianten fußend, seine «Tragedia von dem griechischen Keyser zu Konstantinopel und seiner Tochter Pelimperia» geschrieben, ein recht äußerliches Machwerk, das in nichts die tragische Größe des Originals verrät. Als zweiter fügte der Holländer Everaert Siceram 1615 seiner Übersetzung von Ariosts «Orlando» eine epische Bearbeitung der Spanischen Tragödie ein. Dieser legte er eine Ausgabe des Dramas in seiner ältesten Gestalt zu Grunde, ohne die «additions» Ben Jonsons. Die dritte Übertragung, wieder eine holländische, ist Adriaen van den Berghs Tragödie «Ieronimo». Der Holländer scheint das englische Stück nur aus Aufführungen

oder aus einer genauen Inhaltsangabe zu kennen: die wirklich poetischen Stellen in Kyds Trauerspiel sucht man bei Bergh vergebens. Viel bedeutender ist ein zweites holländisches Jeronimo-Drama, das 1638 anonym in Amsterdam unter dem Titel «Don Jeronimo Marschalck van Spanjens Treurspel» erschien und bis 1729 nicht weniger als zehn Auflagen erlebte, gewiß an sich schon ein Zeichen für den Wert der Bearbeitung. Dieses Drama geht zwar wahrscheinlich auf das von Bergh, vielleicht auch auf dessen (erzählende) Vorlage zurück; es stimmt mit ihm in allem Tatsächlichen, doch nirgends im Wortlaut, überein, scheint aber daneben auch noch die «Spanische Tragödie» selbst benutzt zu haben. Der anonyme «Don Jeronimo» von 1638 ist dann ins Deutsche übertragen worden von Caspar Stieler als «Bellemperie», Jena 1680. Stieler hat «eine ganz neue Erfind- und Ordnung gemacht», und, wie es die Mode verlangte, die Tragik bombastisch ausstaffiert. Die komischen Partieen sind ihm nach Schoenwerths Ansicht besser gelungen.

Die vorliegende Arbeit bietet einen Abdruck der drei holländischen Bearbeitungen. Daran schließen sich kurze Anmerkungen zu den Texten, sowie ein paar Noten zu Stielers und Ayrers Bellimperia-Dramen. Eine etwas gar zu ausführliche Einleitung orientiert über das Verhältnis der verschiedenen Bearbeitungen zu ihren Vorlagen. Viel neue Resultate waren nicht zu erzielen, und die Texte werden wohl auch nicht allzu zahlreiche Leser finden. Aber Schoenwerth will nur einen Beitrag zur Kyd-Forschung d. h. zur Kunde vom Weiterleben seines Dramas liefern, und ein solcher Beitrag soll immer dankbar angenommen werden.

Jena. Wolfgang Keller.

The faire Maide of Bristow, a Comedy now first reprinted from the Quarto of 1605, edited with an Introduction and Notes by A. H. Quinn. (Publications of the University of Pennsylvania, Series in Philology and Literature, Vol. VIII No. 1.) Philadelphia, Ginn, 1902. 96 S.

Zuletzt hatte sich Bolte um dies romantische Schauspiel aus Shakespeares Umgebung verdient gemacht, indem er Tiecks Übersetzung davon herausgab, in diesem Jahrbuch Bd. XXXI, S. 126ff. Durch Quinn wird uns jetzt auch das englische Original zugänglich, das sich als ein sehr schlechter Druck herausstellt, würdig der schlechten Verse, bald mit bald ohne Reim, mit denen sich der Dichter begnügte. Quinn behandelte diese Pressmißgeburt nur mit allzu pietätvollem Sinn, indem er alle Druckfehler und Interpunktionsmängel beibehielt und höchstens Namensvertauschungen unter dem Text richtig stellte Indes, wird hiemit auch das Lesen ohne anderweitigen Gewinn erschwert, so können wir jetzt doch das Denkmal literarhistorisch ausbeuten, und zugleich macht Quinn sehr tüchtige Ansätze, um es sofort genetisch zu beleuchten und innerhalb der damaligen Dramatik richtig zu gruppieren. Er weist nach, daß es der «Bristo tragedi», die Henslowe in seinem Tagebuche 1602 als ein Werk von Day erwähnt, nicht identisch sein konnte; wer immer der Dichter gewesen, Day war es nicht. Er zeigt ferner, daß es aus der Ballade vom schönen Mädchen von Bristol nur den Titel

›orgte, während als Quelle vielmehr ein 1602 erschienenes anonymes Stück How a Man may chuse a Good Wife from a Bad› (Dodsley IX, 1 ff.) zu etrachten sei, das selbst wieder auf einer Novelle des Cintio (Hecat. part I, ec. 3 nov. 5) beruhte. Die beiden nächst verwandten Spiele und noch drei ndere aus ungefähr derselben Zeit, nämlich ‹The Wise Woman of Hogsdon›, The London Prodigal› und ‹The Miseries of Inforced Marriage›, behandeln sgesamt das Motiv der versöhnlichen Ehefrau, die vom Gatten um einer artisane willen — oder auch aus Gewinnsucht — zwar verlassen wird, m aber doch treu bleibt und seine Rettung durch rührende Opfer möglicht. Ein untreuer Gatte steht hier überall einer glänzend bewährten rau gegenüber; nicht bloß ein eifersüchtiger Mann wie in Othello, oder n untreuer Liebhaber wie in den ‹Edelleuten von Verona›, oder ein von eidenschaft hingerissener Junggeselle wie in ‹Maß für Maß›. Auch der ypus der Griseldis, die noch als Jungfrau von einem Höherstehenden mit uter Absicht auf die Probe gestellt wird, steht apart daneben und ist icht mit dieser Gruppe zusammenzuwerfen. Es gab eine Reihe Grundrobleme, in denen sich das romantische Lustspiel bewegte; je strenger und larer man sie sondert, desto eher gelangen wir zu einer geschichtlichen Entwickelung. Andererseits ist ihnen allen ein gewisser Optimismus in der Charakterzeichnung gemeinsam, sowie die Herkunft aus der Epik, zunächst us der Prosanovelle. Speziell der ‹Fair Maid of Bristol› hatte in England chon im 13. Jahrhundert eine Novelle — nach damaliger Gepflogenheit noch n Versen — vorgearbeitet, in der ebenfalls ein leichtsinniger Gatte sein Weib einer Curtisane nachsetzt, um in der Not ausschließlich jene hilfsbereit zu finden: ‹How a Merchant did his Wife betray›.

Berlin. A. Brandl.

Wilhelm Heise, Die Gleichnisse in Edmund Spensers Faerie Queene und ihre Vorbilder, Straßburger Dissertation 1902. XII, 181 S.

Der Verfasser stellt im ersten Teil seiner Arbeit die 389 größeren Bilder der Faerie Queene zusammen und ordnet sie nach Klaebers Vorgang (Das Bild bei Chaucer 1893) betreffs Herkunft in solche aus dem Bereiche der Natur und in solche aus dem Bereiche des menschlichen Lebens. Unter den aus der Natur entlehnten Bildern nehmen die aus dem Tierreich ungefähr die Hälfte ein. In den Nachweisen aus Mythologie und Sage ergänzt der Verfasser Miss Sawtelles ‹The Sources of Spenser's Classical Mythology, Boston 1896› durch Hinweis auf die Vergleiche mit Hercules, der Sphinx, Myrrha, Ulysses, Venus und dem Parnass. Die Dinge, die durch Vergleiche erläutert werden, also eine Anordnung nach dem tertium comparationis ergeben würden, sind auf der letzten Seite nur flüchtig erwähnt; es sind hauptsächlich Kampf und äußere Erscheinung.

Im zweiten Teile weist der Verfasser für 185 von den 389 aufgeführten Gleichnissen die Quellen nach. Mit Hilfe der am Schluß sorgfältig zusammengestellten Tabellen läßt sich feststellen, daß die Antike, vertreten durch Homer, Vergil, Ovid und Statius, mit 248 Parallelstellen beteiligt ist, die italienische Epik, vertreten durch Dante, Pulci, Bojardo, Ariost und Tasso,

mit ebenfalls 248. Die bisherigen Quellenforschungen von Jortin, Thom Warton und Todd sind bedeutend überholt, namentlich was das Verhält zu Ariost und Tasso betrifft, dessen «Rinaldo» zum erstenmal zur V gleichung herangezogen ist. Manchmal fällt eine fast überreiche Filiati eines Bildes durch viele Stadien auf. Die in den Schlußbemerkungen g machten Beobachtungen über Spensers originelle Bildkraft und selbständi Weiterentwickelung des Überkommenen sind etwas kurz geraten; das Hau verdienst der ausnehmend fleißigen und sachkundigen Arbeit liegt naturgem in den Untersuchungen über Spensers Abhängigkeit, und diese sind f seinen Charakter als Renaissancedichter sehr bezeichnend ausgefallen.

Berlin. Walter Drechsler.

Materialien zur Kunde des älteren Englischen Dramas unt Mitwirkung der Herren Boas-Belfast, Brandl-Berlin, Brotanek-Wie Carpenter-Chicago, Churchill-Amherst, Creizenach-Krakau, Holthause Kiel, Keller-Jena, Koeppel-Straßburg, Logeman-Gent, Sarrazin-Bresla Proescholdt-Friedrichsdorf, Schröer-Köln, Thorndike-Evanston, Wagne Halle, begründet und herausgegeben von W. Bang. Band I: Th Blind Beggar of Bednall Green von Henry Chettle und Joh Day nach der Q 1659 in Neudruck herausgegeben von W. Bang. [und 80 S.] (frs. 5,50, f. Subskr. frs. 4,50). Band II: The King an Queenes Entertainement at Richmond nach der Q 1636 Neudruck herausgegeben von W. Bang und R. Brotanek. [IX u 35 S.] (frs. 2,25, f. S. 1,75.)

Die Sammlung, die neben Neudrucken auch Untersuchungen über d Geschichte des englischen Dramas bis zur Rebellion bringen will, wird m nirgends mit größerem Vergnügen begrüßen als im Shakespeare-Jahrbuc Die beiden vorliegenden Hefte erneuern zwei dramatische Dichtungen streng diplomatischem Abdruck. Eine solche Edition hat das Gute, daß s nie veralten kann, indem sie das Original ersetzt, andererseits wird es wied für den Leser unangenehm, wenn sein Auge sich an all den zahlreich Druckfehlern des alten Setzers stoßen muß, so daß also z. B. jede Ve tauschung von u und n getreulich wiedergegeben ist. Es ist das namentli deshalb störend, weil die Verbesserungen nicht etwa unter der Zeile, sonde am Schluß des Hefts in Anmerkungen gebracht werden. Natürlich si auch alle Fehler der Interpunktion im Texte stehen gelassen. Vielleic wäre es doch zu empfehlen, künftig die rein textkritischen Besserungen a Fuß der Seite zu geben, denn erfahrungsgemäß schlägt man Anmerkunge auf die nicht im Text hingewiesen wird, immer zu spät nach, oder man lie sie überhaupt einfach nach einander durch. Das erste Heft enthält ein rec schwaches 1600 verfaßtes Drama von Chettle und Day. Die Haupthandlun die nur ganz lose mit historischen Ereignissen aus der Zeit Heinrichs V zusammengebracht ist, stammt nach Bang aus einer Ballade, die uns Percys «Reliques» erhalten ist. Das zweite Heft bringt den Abdruck ein Maskenspiels von 1636, das neben dem literarhistorischen auch grammatisch Interesse erweckt, denn die «Antimasque» wird von Bauern aus Wiltshi

aufgeführt, die ihren Heimatdialekt sprechen. Die Einleitungen orientieren in aller Kürze über Verfasser, Quellen, Datum und ähnliche Fragen. Die folgenden Hefte werden unter anderem eine Geschichte der englischen Theatergesellschaften von H. Maas und Udall-Studien von Bang selbst bringen. Die Arbeit von Maas wird bei der Seltenheit und verhältnismäßigen Unzuverlässigkeit von Fleays «History of the London Stage» gewiß überall mit Spannung erwartet werden. Möge Bangs Unternehmen, das sich so gut eingeführt hat, zu reicher Blüte gelangen!

Jena. Wolfgang Keller.

Ferner sind an die Redaktion folgende neu erschienene Schriften eingesandt worden:

Die Sonette von William Shakespeare. Ins Deutsche übertragen von Alexander Neidhardt, mit Titelzeichnung von Wilh. Müller-Schönefeld. 2. Aufl. Eugen Diederichs, Leipzig 1902.

Curt Tzschaschel, Marlowe's Edward II. und seine Quellen. Diss. Halle 1902.

E. Hübener, Der Einfluß von Marlowe's Tamburlaine auf die zeitgenössischen und folgenden Dramatiker. Diss. Halle 1901.

M. B. Evans, Der Bestrafte Brudermord: sein Verhältnis zu Shakespeares Hamlet I. Diss. Bonn 1902.

John Lyly, Complete Works, ed. by R. W. Bond. Oxford, Clarendon Press 1903. 3 Vols.

E. P. Hammond, On the Text of Chaucer's Parlement of Foules. Rep. from Univ. of Chicago Decennial Publications. 1902.

Leopold Brandl, Erasmus Darwin's Temple of Nature. Wiener Beiträge zur englischen Philologie her. v. J. Schipper. XVI. Wien und Leipzig, Wilhelm Braumüller. 1902.

Zeitschriftenschau.

Von

Wilhelm Dibelius.

I. Nichtdramatische Literatur der englischen Renaissance.

Die Lyrik der elisabethischen Zeit

findet in der *Quarterly Review* vom Oktober 1902 eine feinsinnige Beurteilung. Der Verfasser unterscheidet zwischen der Schäferpoesie, die Sidney und Spenser nach italienischen Mustern einführten, der gesungenen Lyrik, die ebenfalls Anlehnung an italienische Muster verrät, und den lyrischen Einlagen im Drama, in denen sich heimische Überlieferung fortsetzt. Für die erste Klasse ist die Sammlung *Englands Helicon* (1600) der hauptsächlichste Beleg; hier findet sich aber neben einer überwiegenden Zahl von Stücken im modischen italienischen Geschmack auch ein Gedicht, das auf heimische, schließlich aus der Provence stammende Pastorellentradition hinweist (*'Phyllida was a fair maid'* von Surreys Sohn Thomas, Bullens Ausgabe, London 1899, S. 56). Auch Spenser zeigt gelegentlich im Schäferkalender volkstümliche Züge. Die übrigen Hauptvertreter der Gattung, Lodge, Peele, Greene, Marlowe, scheinen ihre Anregung unmittelbar aus italienischen Quellen geschöpft zu haben, obgleich namentlich der letztere (*Come live with me and be my Love)* sich durch bemerkenswerte Einfachheit auszeichnet. Greene übertrifft die meisten Dichter dieser Schule durch Grazie und Harmonie des Rhythmus, während Lodge im Gegensatz zu ihm oft nur unvollkommen des Metrums Herr wird. Italienischer Einfluß zeigt sich ferner in der zweiten Gattung, den zur Komposition bestimmten Liedern; die Musik ist hier die Hauptsache, die Texte zeichnen sich nur durch Korrektheit des Versbaues aus, ihr Inhalt ist oft ziemlich nichtssagend. Nur ein Dichter, der zugleich Komponist war, Thomas Campion, zeigt neben glatter Form auch inneren Gehalt und Individualität; erstaunlich ist die Vielseitigkeit, mit der er alle möglichen weit auseinanderliegenden Themata behandelt und sehr bemerkenswert die musikalische Wirkung, die er mit dem bloßen Worte zu erzielen weiß. Er hat sich jedoch nicht nur in modischen Liedern nach italienischer Art versucht, sondern auch klassischem Vorbilde gehuldigt, in seinen *Observations in the Art of English Poesy* reimlose Verse und Strophen nach dem

uster des Horaz empfohlen und durch eigenes wenig gelungenes Beispiel bekräftigen versucht *(Rose-cheeked Laura, come)*. Die in Dramen einstreuten Verse stehen dem Volkslied nahe; auf diesem Gebiet überragt akespeare alle seine Zeitgenossen. Mit großer Geschicklickeit weiß er ischen steigendem und fallendem Rhythmus zu wechseln («Edelleute von ona» IV 2, 39), gelegentlich den gleichmäßigen Wechsel derselben Taktteile variieren («Cymbelin» IV 2, 258, «Was ihr wollt» II 4, 51 ff.), indem er ıkungen unterdrückt und hinzufügt oder die Zeile um einen Fuß verkürzt. ırakteristisch ist ferner für ihn, daß er seine lyrischen Einlagen stets stimngsvoll in den Zusammenhang einzufügen weiß, und so wird auch wohl Lied in «Maß für Maß» IV 1, 1 eher von Shakespeare sein, in dessen ck es zu der Situation vorzüglich paßt, als von Fletcher, in dessen «Rollo» es für den Gang der Handlung bedeutungslos ist. Von den übrigen ikern der Zeit sind noch Ben Jonson und Donne wichtig, aber beide stehen its von der elisabethischen Tradition, Jonson durch seine klassische Kürze klassische Gewähltheit des Ausdruckes, Donne durch den kräftigen lismus seiner Sprache.

Über die Verwendung klassischer Versmaße in der englischen Renaissance

delt R. B. Mc. Kerrow *(Modern Language Quarterly* IV 172, V 149). on Roger Ascham gibt im *Toxophilus* (1544) wiederholt Hexameter [und bische Trimeter] durch quantitierende englische Verse wieder, und auch ere Zeitgenossen haben sich auf diesem Gebiete versucht, so James Sandder in seinen *Houres of Recreation* (1576) englische Distichen bauen will. emeiner werden klassische Versmaße verwendet, seitdem der «Areopag» hter wie Harvey, Spenser usw.) sich mit dem Problem beschäftigte. Sie ühen sich, Regeln für die Quantität der englischen Wörter ausfindig zu hen, kommen jedoch über ein unsicheres Tasten nicht hinaus. Die Quantität int ihnen (vgl. namentlich Puttenhams *Arte of English Poesie*, ed. Arber 31) nicht organisch zum Worte oder Satze zu gehören, sondern eine ische Konvention zu sein; wenn daher die antiken Dichter willkürlich Silben mit Quantitäten versahen, so ist es die erste Aufgabe ihrer Nachıer, dasselbe für die Worte der englischen Sprache zu tun. Allerdings uns theoretische Auseinandersetzungen über den Bau des klassischen es nur von wenigen Dichtern erhalten; meist sind wir darauf angeen, ihre Praxis zu untersuchen. Sidney (in der «Arkadia») baut seine e streng quantitierend [er macht aber dabei von Doppelformen ausgiebigen rauch]; doch bewirkt sein natürliches Gefühl für den Wohllaut des Verses, oft die langen Stammsilben betont sind, seine Zeilen sich daher oft accentuıd lesen lassen. Gabriel Harvey hat sich eingehend mit der Schwierigkeit häftigt, an der jede sklavische Nachahmung des klassischen Versmaßes itern mußte, nämlich mit der Längung kurzer Vokale durch Position; er ht sich gegen alle Versuche aus, die natürliche Quantität *(our Mother ody)* durch *either Position or Diphthong or Diastole or anye like Grammer Schoole* ice zu verändern (ed. Grosart I 105); da auch er aber nach dem Unmögn strebte, quantitierende englische Verse zu schreiben, und schließlich trotz er theoretischen Erörterungen gelegentlich zur Position seine Zuflucht

nahm, konnten seine Leistungen keinen bleibenden Wert haben und boten der vernichtenden Kritik seines Feindes Nash nur allzu viele Blößen (Nash, ed. Grosart III 118, 169, 188). Besser sind bereits Stanyhursts Verse in seiner Übersetzung der Äneide (1582). Er hat erkannt, daß im antiken Hexameter die beiden letzten langen Silben mit dem Wortaccent zusammenfallen; wir haben daher bei ihm meist Verse, die, wenn auch als quantitierend gedacht, doch wenigstens in ihrer zweiten Hälfte meistens accentuierend sind. Aber auch seine Verse fielen dem Spott von Peele in der *Old Wives Tale* [ed. Bullen I 333] und Nash [Greene, ed. Grosart VI 20] anheim. Die theoretischen und praktischen Versuche von William Webbe *(Discourse of English Poetrie* 1586*)* bedeuten keinen Fortschritt, wohl aber die Dichtungen von Abraham Fraunce *(Lamentations of Amyntas* 1587, *Emanuel* 1591*)*, der bei den Zeitgenossen (vgl. Greene ebd. 21) in großer Achtung stand; er läßt schon in weit größerem Umfange den Accent auf lange Silben fallen; daß er nicht einseitig in klassischen Traditionen befangen ist, zeigt auch der Umstand, daß der lange verachtete Reim sich bei ihm wieder vorwagt. Gegen alle Versuche, einen unmöglichen quantitierenden englischen Hexameter zu erfinden, erklärte sich zuerst mit Entschiedenheit Puttenham (*Arte of English Poesie* 1589); seine Vorschläge gehen darauf hinaus, die Accentsilbe jedes Wortes für lang anzusehen; aber auch er ist nicht zu voller Klarheit durchgedrungen; die unbetonten Silben setzt er nach der Orthographie als lang oder kurz an, arbeitet für die Enklitika besondere Regeln aus usw. Von den folgenden Versuchen ist zu erwähnen das *First Booke of the Preservation of King Henry the VII* (1599) worin Fraunces halbreimender Hexameter verwendet wird und auch allerhand theoretische Auseinandersetzungen zu finden sind; so bemerkt z. B. der Verfasser, daß einige auf *r* ausgehende Wörter *(ayre, fire, flowre)* nach Belieben ein- und zweisilbig ausgesprochen werden können. Doch war die klassische Richtung noch immer sehr stark; 1602 fordert Thomas Campion *(Observations in the Art of English Poesie)*, daß alle Verse gleiche Länge haben sollen und daß der Reim als unnützer Tand zu verwerfen sei. Daß er mit dieser Forderung nicht durchdrang, ist zum großen Teil das Verdienst Daniels, dessen beredte Verteidigung der nationalen Versbildung einen tiefen Eindruck hinterließ.

Über einzelne Lyriker des 16. Jahrhunderts mögen einige Bemerkungen hier angefügt werden. Neue Gedichte von Walter Raleigh und Thomas Heneage veröffentlicht Bertram Dobell im *Athenaeum* 1901 II 349. John T. Curry (*Notes and Queries* 9. Serie IX 101) weist nach, daß das Lied *Who taught thee first to sigh*, das in Arbers Shakespeare-Anthology dem Grafen von Oxford, Edward de Vere, zugeschrieben wurde, sich auch mit geringen Abweichungen in Watsons *Tears of Fancie* (Arber's Reprints XXI 208) findet und wohl von letzterem verfaßt ist. Mit Spenser beschäftigt sich ein Aufsatz J. J. Jusserands im *Athenaeum* Nr. 3889; er hat ermittelt, daß seine Vision des Petrarca (ed. Grosart III 219) nicht auf dem italienischen Original, sondern der französischen Übersetzung Marots beruht. Bibliographische Notizen zu demselben Dichter finden sich ebd. Nr. 3890.

Zur englischen Prosa der elisabethischen Zeit steuert W. Roberts bibliographische Angaben über Thomas Lodges «Rosalynd» bei (*Athenaeum*

Nr. 3883, 29. März 1902). Jonsons Prosa erfährt in der *Academy* LXII 119 eine kurze Würdigung.

II. Das englische Drama vor Shakespeare.

Das Spiel der Weber von Coventry

von Christi Darstellung im Tempel und Christus bei den Schriftgelehrten gibt F. Holthausen in der *Anglia* XXV 209 neu heraus. Sein Text beruht, da die Handschrift verbrannt ist, auf dem Drucke Sharps «The Presentation in the Temple» usw. Edinburgh, Abbotsford Club, 1836.

Zum «Thersites» (Dodsley I 389)

veröffentlicht F. Holthausen in den *Englischen Studien* XXXI 77 («Studien zum älteren englischen Drama») die lateinische Quelle, nämlich einen Dialog des Ravisius Textor (1480—1524, Rektor eines Gymnasiums in Paris; erste Ausgabe seiner Dialogi 1536). Der englische Bearbeiter muß eine gelehrte Bildung besessen haben, wie einige von ihm eingefügte mythologische Anspielungen beweisen. Andrerseits war er vertraut mit heimischer Sagenüberlieferung und dichtete für ein ungelehrtes Publikum; [er hat volkstümliche Versmaße angewendet: lose gebaute Langzeilen, meist ohne Alliteration, aber in Reimpaaren angeordnet, öfters in Skeltons Art mit Binnenreim, gelegentlich auch Schweifreimstrophen; er bedient sich volkstümlicher Stilmittel und malt die Prahlereien des «Helden» noch breiter aus, als seine Vorlage es tut]; antike Anspielungen werden meist durch [alttestamentliche und] nationale ersetzt, [die langen beziehungsreichen Perioden des lateinischen Stückes durch kurze Hauptsätze; an die Universitätskreise erinnert die Erwähnung von *the proctor and his men* S. 401, ferner lateinische, z. T. maccaronische Brocken S. 396, 401.] Die Komik des Originals ist gesteigert dadurch, daß der Prahlhans nicht vor einer Schildkröte, sondern einer Schnecke erschrickt; die ohnedies schon wenig straffe Komposition ist noch mehr gelockert: eingeschoben sind eine Episode zwischen Thersites, seiner Mutter und dem Telemachus, worin der letztere durch einen burlesken Wurmsegen von seiner Krankheit geheilt wird; ferner eine derbgroteske Beschreibung, die Thersites von seiner Mutter entwirft. [Auffällig ist, daß allein in diesem störenden Einschiebsel Stabreim erscheint.] Eine Anspielung im Epilog, der ebenso wie der Prolog neu ist, kann nur in den Tagen nach dem 12. Oktober 1537 entstanden sein.

Ingelends «The Disobedient Child» (Dodsley II 265)

ist eine freie Bearbeitung eines lateinischen Dialoges desselben Ravisius Textor (gedruckt ebd. S. 90). Ingelend ist seiner Vorlage im allgemeinen treu gefolgt; jedoch hat er in Einzelheiten oft erweitert und die Wirkung verstärkt, auch eine beträchtliche Zahl neuer Szenen [nicht ohne dramatisches Geschick] eingefügt. Neu ist ein humoristischer Dialog zwischen Koch und Köchin [durch den die folgenden Auftritte vorbereitet werden], ferner einige Monologe [die zwar mit der Handlung nur lose verknüpft sind, aber den Übergang von den Freuden zu den Leiden des Ehestandes etwas

weniger plötzlich erscheinen lassen]. Auch Satan tritt [nach heimischer Bühnentechnik] auf — allerdings erst nach dem Höhepunkt der Handlung — und stellt sich als Anstifter des ganzen Konfliktes vor. Eingelegt ist ferner [auffallend fest mit dem Gang der Handlung verbunden] ein Liebeslied, neu sind schließlich der Prolog und der Epilog mit seiner lyrischen Betrachtung über die Vergänglichkeit der Welt. [Das Stück wurde nach Halliwell um 1560 gedruckt, dürfte aber vor dem Regierungsantritt der Elisabeth entstanden sein; auf S. 284 finden sich Wortspiele über den Anfang des lateinischen Primers und auf S. 318 wird der König erwähnt.]

In der *Fortnightly Review* vom Sept. 1902, S. 391 bespricht F. S. Boas das vorshakespearische Stück von Richard II (Jahrbuch XXXV). Seine Erörterungen gründen sich im wesentlichen auf Kellers Einleitung. Er meint, daß manche Anspielungen und nur in gedrängtester Kürze gegebene Episoden von Shakespeares Stück dadurch verständlich werden, daß der Dichter den alten Richard als bekannt voraussetzen konnte: so die Ermordung Gloucester's zu Anfang des Dramas und der Vorwurf Johns of Gaunt, Richard sei nur der Haushalter, nicht der König von England mehr.

III. Einzelne Dramen Shakespeares.

Die Jugenddramen.

Hier ist nur wenig Wichtiges zu verzeichnen. J. Churton Collins tritt in der *National Review* (Shakespearian Paradoxes) vom Dezember 1902 für die Echtheit des «Titus Andronicus» ein. Er verwirft die oft wiederholten Angaben Edward Ravenscrofts und findet in dem Stücke Wendungen und Motive, die für Shakespeare charakteristisch sind, den Einfluß des von Shakespeare viel benutzten Ovid, juristische Ausdrücke, die auch sonst in den Dramen begegnen und in den Personen des Stückes Vorstufen späterer Figuren des Dichters; Richard III, Jago und Edmund sind vorgebildet in Aaron, Cloten in Cheiron, die Margareta Heinrichs VI in Tamora.

Für das Wortungetüm *honorificabilitudinitas* in «Verlorener Liebesmüh» werden in *Notes and Queries* 9. Serie IX 243 die bekannten Belege gegeben. Gegenüber gewissen modernen Deutungsversuchen lohnt es wohl, darauf hinzuweisen, daß bereits Dante das Wort kennt und daß es im Englischen schon 1548/49 auftritt (Complaynt of Scotland, EETS XVII 16/28). Die Quellenstudien zu diesem Stücke von Charlotte Porter und Helen A. Clarke (*Poet Lore* XIV 117) bieten kaum etwas Neues.

F. Holthausen weist im «Thersites» (ed. Dodsley I 397) ein Wortspiel zwischen *sallet* «Salat» und *sallet* «Helm» nach, das sich in «2 Heinrich VI», IV 10,9ff. wiederfindet. (*Englische Studien* XXXI 103.)

Aus einem Aufsatze von Arthur J. Roberts über die Quellen von «Romeo und Julia» (*Modern Language Notes* XVII 82), der im wesentlichen Bekanntes wiederholt, dürften erwähnenswert sein einige Bemerkungen über die Komposition des Stückes: Tybald tritt nicht erst beim Straßenkampfe auf, wo die Fabel es verlangt, sondern er wird bereits im ersten Akte in charakteristischer Weise eingeführt; auffallend ist nach Roberts Shakespeares Gestaltung der Schlußszene: daß Paris am Grabe der Julia von Romeos Hand

fällt, sei schwer zu verstehen. Auch die Schlußworte des Fürsten *'Some shall be pardoned and some punished'* sind anstößig; denn es ist schwer anzunehmen, daß Shakespeare die Amme und den Apotheker, deren Schuld doch wenig bedeutet, habe bestrafen lassen wollen; eher können wir wohl denken, daß dieser Vers als Reminiszenz an den Schluß von Brookes Epos anzusehen ist.

«Der Kaufmann von Venedig».

Im *Zeitgeist (Beilage zum Berliner Tageblatt* vom 8. September 1902) vertritt Josef Kohler aufs neue seine Auffassung des Shylockproblems gegenüber einem jüngst erschienenen Buche von Huvelin (Le procès de Shylock 1902). Nach dem Buchstaben des Gesetzes ist Shylock der Geschädigte; aber er muß untergehn als der Vertreter einer untergeordneten Kultur, die von dem neuen höheren Kulturzustande besiegt wird. Das Stück gipfelt darum nicht in dem tragischen Untergange Shylocks, sondern in dem Triumph einer neuen Zeit.

Daß Shakespeare mit seinem Shylock zunächst eine komische Wirkung erzielen wollte, betont R. Bartolomäus (*Gegenwart* LXII 377).

Die bekannte Stelle von der Harmonie der Sphären V 1,54—65 übersetzt Christian Eidam (*Blätter für das Gymnasialschulwesen* XXXVIII 105), indem er mit F[2] *patterns* statt *patines* u. a. liest, und Schlegels Übertragung verbessert:

Wie süß das Mondlicht auf dem Hügel schläft!
Hier sitzen wir und lassen die Musik
Ins Ohr uns gleiten; sanfte nächt'ge Stille
Stimmt zu den Klängen süßer Harmonie.
Komm, Jessica! Sieh, wie des Himmels Decke
Ist eingelegt mit Bildern lichten Goldes!
Auch nicht der kleinste Kreis, den du erblickst,
Der nicht im Schwunge wie ein Engel singt,
Zum Chore der jungäugigen Cherubim.
So ist auch Harmonie in Menschenseelen,
Nur wir, weil dies hinfäll'ge Kleid von Staub
Sie grob umhüllt, wir können sie nicht hören.

Zu «Heinrich IV.»

Über die Nachkommen des Sir John Oldcastle, des wackeren Lollardenritters, der das Urbild zum Falstaff geliefert hat, findet sich eine Notiz in den *Notes and Queries*, 9. Serie IX 375. Als Scherz soll ein Leben Falstaffs «nach neuen Quellen» von Eduard Schulte in der *Sonntagsbeilage zur Vossischen Zeitung* vom 6. und 13. Juli 1902 gemeint sein. Da der Witz nicht einmal original ist, brauchen wir umso weniger hier darauf einzugehen.

In dem Friedensrichter Shallow «Heinrich IV» und den «Lustigen Weibern» hat man seit langer Zeit eine Satire auf Sir Thomas Lucy sehen wollen, der gleich jenen eine Anzahl von *luces* im Wappen führte. Nach der Tradition soll Shakespeare damit Rache genommen haben für die harte

Strafe, die ihm Lucy einst wegen Wilddiebstahls zudiktiert hatte. In der *Fortnightly Review* vom Februar 1903, S. 318 bekämpft nun Charlotte Carmichael Stopes diese Überlieferung. Einmal paßt nichts in der Charakteristik des Friedensrichters auf den Grafen aus Warwickshire: er war nicht ein geiziger Hagestolz von achtzig Jahren mit dem einen Ziele Ritter zu werden, sondern er starb 1600, bevor er die siebzig erreicht hatte, war schon als 14jähriger Knabe verheiratet, dazu reich, angesehen und bekannt durch seine Gastlichkeit. Vor allem aber besaß er gar keinen Wildpark zu Charlecote, an dem der junge Shakespeare sich hätte vergreifen können; sondern einen *statutable enclosed park* wie er durch die Jagdgesetze geschützt war, legte erst sein Enkel Thomas an, der im Jahre 1605 die Besitzungen erbte. Auffällig ist auch die Tatsache, daß die Quartos der «Lustigen Weiber» (1602, 1609) den Witz über die *luces* im Wappen (die übrigens auch andere Familien führten) nicht besitzen, sondern erst die Folios; er wird also bei Lebzeiten des älteren Sir Thomas noch nicht in dem Stücke gestanden haben. Wenn die Anspielung überhaupt auf die Lucys gemünzt ist, kann sie höchstens auf den Enkel Thomas gehen. Dieser legte den Wildpark in Charlecote an und verlangte [anscheinend im Jahre 1610] vom Geheimen Rat scharfe Maßregeln gegen verschiedene Wilddiebe aus guten Familien. Vielleicht bezieht sich hierauf die bekannte Bänkelsängerballade, die man Shakespeare zuschrieb, weil man die Ähnlichkeit dieser Situation mit den Verhandlungen in den «Lustigen Weibern» erkannte [und möglicherweise die ganze Geschichte vom Wilddiebstahl].

Eine Anspielung auf die «Lustigen Weiber» veröffentlicht C. C. Stopes ebd. S. 326 aus den Akten des Record Office; sie wird von Sachverständigen unter Vorbehalt 1600 datiert. Sie findet sich in einem Briefe des Sir Charles Percy an Mr. Dudley Carleton, datiert Dumbleton (Gloucestershire), 27. Dezember: 'I am so pestered with country business that I cannot come to London. If I stay here long, you will find me so dull, that I shall be taken for Justice Silence or Justice Shallow; therefore take pity upon me, and send me news from time to time, the knowledge of which, though perhaps it will not exempt me from the opinion of a Justice Shallow at London, yet will make me pass for a very sufficient gentleman in Gloucestershire'.

Das Verhältnis von «Wie es Euch gefällt» zu den Robin-Hood-Dramen

untersucht Ashley H. Thorndike im *Journal of Germanic Philology* IV 59. Wenn auch Shakespeares Hauptquelle eine Novelle von Lodge war, so ist doch auch der Einfluß der gleichzeitigen Robin Hoodstücke (1588/89 Greenes Pinner of Wakefield, 1591 Peeles Edward I, vor 1594 Robin Hood and Little John, 1598 Munday und Chettles Huntingtonstücke, 1599 Look About You, 1600/01 Robin Hood's Pen'orths), soweit sie erhalten sind, nicht zu verkennen. Sie werden Shakespeare dazu angeregt haben, das Robin-Hood-element bedeutend zu verstärken (fast ganz neu sind II 1, 5, 7 IV 2); wie in den Huntingtonstücken begegnen komische Züge, speisen, singen und jagen die Waldbewohner. Vor allem aber haben schon Munday und Chettle ge-

fühlt, daß das einfache Waldleben den Menschen veredelt und zur Milde stimmt. Wie bei ihnen der sterbende Robin Hood seinen Feinden vergibt, so findet auch bei Shakespeare der Usurpator Verzeihung im Gegensatz zu der Novelle des Lodge.

Daß der Charakter des Touchstone zwiespältig sei und nur durch Annahme einer dramatischen Vorstufe erklärt werden könne, bestreitet W. J. Rolfe (*Poet Lore* XIV 95).

Zum «Hamlet»

sind auch diesmal verschiedene Beiträge zu verzeichnen. Kurz übergehen kann ich einen Aufsatz in der *Beilage zur Allgemeinen Zeitung* vom 25. Juli 1902, der ganz in der alten, jetzt doch glücklich überwundenen Art dem Dichter eine moderne «Idee» unterlegt; der «Hamlet» sei die Tragödie der Kindesliebe, und die «Schuld» Hamlets und Ophelias bestehe darin, daß sie ohne eigene Prüfung blindlings gehorchen.

Wichtiger ist zunächst ein Aufsatz von Gordon H. Gerould «Offa und Labhraidh Maen», *Modern Language Notes* XVII 401, der sich zwar nicht direkt mit Hamlet beschäftigt, aber eine Geschichte berührt, die mit der isländischen Hamlet- (Ambales-)Sage Ähnlichkeit hat, ferner auch an die iranische (Chosro-)Sage (vgl. Jahrbuch XXXVII 282) anklingt. Die Geschichte ist überliefert im Leinsterbuche (12. Jahrh.) und im Gelben Buche von Lecain (14. Jahrh.) und giebt eine neue Version der Sage vom thronräuberischen Bruder und vom wunderbar geheilten stummen Prinzen. Der Usurpator Cobhthach Cael Breagh (sechstes Jahrhundert) tötet seinen Bruder Laeghairé, Lorc, sodann dessen Sohn Ailill Ainé und reißt beider Reiche an sich. Ailills Sohn. Maen, später Labhraidh Maen genannt, wird geschont, weil er stumm und dadurch vom Throne ausgeschlossen ist (vgl. Brutus, Chosro, Hamlet); seine Erziehung wird zwei Hofbeamten anvertraut. Bei einem Streite des schönen, kräftigen und klugen Jünglings mit einem Spielgefährten erlangt er plötzlich seine Sprache wieder und schließlich stürzt er auch den thronräuberischen Verwandten.

In den *Publications of the Modern Language Association of America* XVII 125 untersucht Ashley H. Thorndike die Beziehungen zwischen Shakespeares «Hamlet» und den Rachetragödien seiner Zeit. Daß der Typus des blutigen Trauerspiels mit Rache und Geistern um die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts sehr beliebt war, zeigen einmal zahlreiche Anspielungen von Zeitgenossen, so von Nashe (gedruckt 1589), Lodge (gedruckt 1596), Ben Jonson [«Case is altered», 1597], Dekker [1601], in «A Warning fair Women» (1599), sodann die uns erhaltenen Dramen dieser Art, so die drei Kyd zugeschriebenen Stücke vor 1589, Marstons Antoniodramen (1599), Chettles «Hoffman» (1602), Shakespeares «Hamlet» in verschiedenen Versionen, sein «Julius Cäsar» (1600/1), «the Atheist's Tragedy» (1602/3) und einiges andere, was uns verloren ist.

Die Verfasser all dieser Dramen arbeiten mit herkömmlichen Motiven, die sich von einem Stücke zum anderen verfolgen lassen. Die wichtigsten dieser Motive erscheinen schon in der «Spanischen Tragödie»: 1. Rache für einen Verwandten, von einem Geiste gefordert, 2. Zaudern des Rächers, 3. Wahnsinn einer Hauptfigur, 4. Ränkespiel des Rächers und seiner Gegner,

5. Blutige Katastrophe, 6. Die Hauptverwicklung wird verstärkt durch ähnliche Nebensituationen [ed. Schick I 3, 38 ff., III 1, — III 13, 78 ff.], 7. Monologe über die Grausamkeit des Schicksals, Rache und Selbstmord. Hierzu gesellen sich als Nebenmotive 8. Schauspiel im Schauspiel als Mittel zur Erlangung der Rache, 9. Wahnsinn einer wichtigen Nebenfigur (Isabella), der hier zum Selbstmord führt, 10. Schwur auf dem Schwerte, 11. Die Lektüre eines Buches gibt die Anregung zu einem Selbstgespräch, 12. Die Getöteten werden unter den Klängen eines Totenmarsches fortgetragen. Unter den Charakteren sind typisch. 13. Der skrupellose Schurke (Lorenzo), 14. sein Helfershelfer (Pedringano). 15. Die Heldin (Bell' Imperia), die sich zuerst liebenswert, dann gewalttätig zeigt, 16. ein Held (Hieronimo), geistig hervorragend, mit philosophischen und literarischen Interessen, zuerst zaudernd, dann schlau und sarkastisch.

Im «Urhamlet», in dessen Rekonstruktion der Verfasser sich hauptsächlich Sarrazin anschließt, erscheinen die Hauptmotive 1—7 sämtlich (zu 6 vergleiche den rachedürstenden Laertes), von den Nebenmotiven sind mindestens 8, 9, 10 dem Urhamlet zuzuschreiben, die wichtigeren Charaktere 13—16 (Laertes = Balthasar) sind ebenfalls im Urhamlet vorhanden gewesen; bemerkenswert ist die veränderte Darstellung des Geistes, der nicht mehr bloßer Chorus ist, sondern in die Handlung eingreift.

Marstons «Antonios Revenge» ist von diesen beiden Stücken aufs stärkste beeinflußt. Deutlich zeigt sich dies in den Hauptmotiven 1, 2, 3 (Antonio dem Wahnsinn nahe und als Narr verkleidet), 4, 5, 6, auch in Nebendingen, so 7, 8 (ähnlich V 2), 10 (vgl. IV 2), 11 (III 1); die Geisterszenen sind offenbar denen des «Urhamlet» nachgebildet (III 1) namentlich der Auftritt zwischen dem Helden, seiner Mutter und dem Geist (III 2); die lange Beschreibung vom Tode der Ophelia («Bestrafter Brudermord» V 6) findet ihre Parallele in der Szene IV 1; auch die Begräbnisszene (vgl. Hamlet) ist möglicherweise nachgeahmt. Kleinere Entlehnungen aus Kyd begegnen in den Szenen III 1 (= Bestr. Br. III 2) ebd. (Tötung eines Unschuldigen = Bestr. Br. III 5, Span. Tr. IV, 4, 200 f.), II 1 (Buch = Span. Tr. III 13), IV 2 (= Span. Tr. I 3, 9 ff.), I 1 (= ebd. II 5, 10). Von den Charakteren Kyds hat Marston ohne große Veränderungen übernommen 13, 14, 16; Pandulpho erinnert an Corambus und den Hieronimo des First Part, der getreue Freund ist durch Feliche und Alberto vertreten. Antonio ist ein ziemlich getreues Abbild des Hamlet, dessen Sarkasmus ihm jedoch fehlt. Die Fabel der spanischen Tragödie ist also bei Marston nur wenig umgestaltet worden; jedoch hat der Dichter durch Zurückdrängung des komischen Elements und einen weniger affektierten, mehr erhabenen Stil den Typus fortgebildet.

In der ersten Quarto von 1603 sieht der Verfasser ein Übergangsstadium, den bereits überarbeiteten aber noch nicht völlig umgeformten Urhamlet. Was in diesem Druck Shakespeares Zutat ist, wird sich schwer entscheiden lassen, da auch die deutsche Version nicht den unveränderten Urhamlet darstellt; aber bei der Untersuchung dieser Frage können die übrigen Rachedramen gute Dienste leisten: der Geist von Q[1] ist entschieden würdiger, weniger bombastisch als die Geister Kyds und Marstons, der Wahnsinn Hamlets und Ophelias ist weniger grotesk geschildert als ähnlich

Ereignisse bei jenen. Die Begräbnisszene in «Antonios Rache» deutet darauf, daß wohl schon im Urhamlet die Erzählung von Hamlets Bestattung ausgenutzt war, während die Totengräberszene in Q¹, die sonst keine Parallelen hat, eher Shakespeares Erfindung sein wird.

Ben Jonsons Neubearbeitung der «Spanischen Tragödie» (1601/2) zeigt den Einfluß Marstons (Schick S. 116—118 = Ant. Rev. III 1, Schick S. 118—22 = Ant. u. Mell. V 1) und betont stärker als bevor die geistigen Vorgänge des Stückes im Verhältnis zu den äußeren Ereignissen: die Ironie des Hieronimo, die philosophischen Reflexionen und der Wahnsinn des Helden sind unverkennbar herausgearbeitet.

In Chettles Schauerdrama «Hoffman» (1602 von Henslowe erwähnt) hatte schon Delius (Jahrbuch IX 166) auffällige Übereinstimmungen mit Hamlet erkannt. Es kann natürlich nicht Shakespeares letzte Bearbeitung Chettles Vorbild gewesen sein, sondern nur der Urhamlet oder die Version von Q¹; außerdem haben auch die übrigen Rachedramen Chettles Werk beeinflußt. Wieder erscheinen hier die Motive 1 [das etwas abgebrauchte Motiv des Geistes fehlt hier allerdings; doch hat Chettle durch das Skelett des Getöteten einen neuen Effekt ähnlicher Art zu erzielen gewußt, vgl. ed. Ackermann Vers 1 ff. 378 ff.], 2 [für wesentlich halte ich hier jedoch nicht die Verzögerung der letzten Mordpläne Hoffmanns, sondern die Andeutungen des Eingangsmonologs, Vers 14 ff.], 3—6, 7 (wenngleich weniger hervortretend), 9, 10 [nicht nur 72 ff., sondern auch der Schwur auf dem Haupte Lorriques 2099] 11 [1556, auch 1004 ff.]; an Hamlet erinnern noch der vergiftete Becher, (auch in Ant. Rev.) und die (hier ins komische verzerrten) literarischen Bestrebungen des Königssohns Jerome, die Todesahnungen [2204 ff., auch 111 ff.], namentlich aber Lucibella (= Ophelia), wenn auch bei Chettle dieser Charakter weniger episodisch ist als im Hamlet. Die Werbung Hoffmanns um die Mutter eines seiner Opfer wird eher aus Antonios Revenge stammen als aus einem Shakespearestück, und das Ende des schurkisch-humoristischen Helfershelfers Lorrique nebst anderen Einzelheiten aus der «Spanischen Tragödie». Auch in den Charakteren sind die Typen des Rachedramas erhalten: 13, 14, auch 15; der Held hingegen ist bei Chettle ausschließlich Schurke; seine philosophisch-literarischen Bestrebungen hat er einem besonderen, komisch gefaßten Charakter übertragen; daß die Rache zunächst an dem unschuldigen Sohne des Feindes, Otto, vollzogen wird, dürfte auf Antonios Revenge deuten; der Hauptteil des Stückes spielt übrigens in Danzig, nicht in Heidelberg].

«The Atheist's Tragedy» (1602/3) zeigt einen großen Fortschritt in der Vertiefung des Themas, wie er schon von Ben Jonson vorbereitet war. An Stelle des Helden, der die Rache zu vollstrecken hat, tritt die rächende Vorsehung, und der Geist ist nicht mehr bloßer Bühneneffekt, sondern das Werkzeug einer höheren Macht. Die Motive 1, 2, 3, 7 sind daher stark verändert; ohne große Umgestaltung erscheinen 4, 5, 6, 9, 13, 14, — weniger treu 15, 16; die Geisterszenen, namentlich die eine auf dem Kirchhof, sind deutlich von Hamlet beeinflußt.

Shakespeares endgiltige Version des «Hamlet» schließt die Entwicklung ab. Das Thema ist hier in einer Weise vertieft, wie es keinem der früheren Versuche gelungen war; der Kampf des Einen gegen eine Welt voll Unrecht,

wie er schon Marston und Tourneur vorgeschwebt haben mochte, ist hier zum Hauptthema gemacht, hinter dem selbst das wichtigste Motiv der Fabel, die Rache, zurücktritt. Der Geist schreit weniger laut nach Vergeltung, die Monologe des Helden nehmen größeren Raum ein; aber die Themata sind ziemlich dieselben, über die auch Marston seinen Andrugio philosophieren lässt. Hamlets Ekel an der Welt ist schon durch Hieronimo und Charlemont vorbereitet, die Mischung von angenommenem und echtem Wahnsinn durch Hieronimo. Auch bei Tourneur war schon eine tiefere Idee vorhanden, nach der das Rachethema umgemodelt wurde. Die Fabel ist kaum verändert, fast alle Szenen des Stückes waren in ähnlicher Form auf der englischen Bühne schon dargestellt worden, die Charaktere zeigen zwar Shakespeares schärferen Blick und größere Kunst (so die Differenzierung des Helfershelfers in zwei Figuren: Polonius und Rosenkranz-Güldenstern), aber die alten Typen sind in ihnen noch deutlich zu erkennen. In der Fabel hat er die Mitschuld der Königin zurücktreten lassen, aber sonst wenig geändert; nicht einmal die Komposition ist straffer geworden: Ophelias Wahnsinn ist bloße Episode geblieben, während doch schon Chettle die Gemütskrankheit einer Heldin für die Weiterführung der Handlung benutzt hatte. Naheliegende Motive sind nicht ausgenutzt: die Liebe des Schurken zur Mutter des Opfers (Claudius-Gertrud) spielt eine weit geringere Rolle als bei Marston und Hoffman. Gelegentlich hat Shakespeare auch alte Züge beibehalten, die den modernen Leser befremden: so die schwülstigen Reden des Helden III 2, 405 ff., V 1, 298 ff., seine Untätigkeit, als sich ihm die Gelegenheit bietet den König zu töten (vgl. Ant. Rev. III 1, 135 ff.). Was auch immer der innere Vorgang war, der Shakespeare zum Hamlet trieb; es darf nicht vergessen werden, daß die Bedürfnisse der Bühne, einen alten Stoff in neues Gewand zu kleiden, seine Wahl entscheidend beeinflußt haben.

Auch Alfred Freiherr von Berger geht bei seiner Beurteilung des Hamlet (Vortrag in Hamburg am 27. Februar 1902; wiedergegeben nach einem Zeitungsausschnitt unbekannter Herkunft) aus von den zeitgenössischen Theaterverhältnissen. Die ursprüngliche Absicht Shakespeares wird gewesen sein, einen Helden von barbarischer Tatkraft zu zeichnen, wie es in der älteren Tragödie üblich war. Aber in seinen Dramen zeigt sich eine gewisse Entwickelung vom Pragmatischen zum Psychologischen; die Handlung ist zunächst nur eine Kette von eindrucksvollen Ereignissen; allmählich tritt aber in ihr zu Tage ein seelisches Hinarbeiten der Hauptperson auf eine entscheidende Tat nebst der Rückwirkung der vollbrachten Tat auf den Helden. So wird aus dem Rächer der älteren Tragödie, dessen Taten geschildert werden, ein Held, der fünf Akte braucht, um die ihm auferlegte Aufgabe durchzuführen; in den Vordergrund tritt sein Charakter und damit der schauspielerisch ergiebige Vorwurf des verstellten Wahnsinns. Je mehr dies Motiv aber ausgebeutet wurde, desto mehr mußte das Handeln des Prinzen zurücktreten; die schauspielerische Ausnutzung der Situation zwang Shakespeare dazu, den Helden weniger energisch erscheinen zu lassen, als er ursprünglich beabsichtigt war, der tatkräftige Racheheld verwandelte sich in den geistreichen, grübelnden Melancholiker, der vor Worten, Pathos und Mimik der Leidenschaft nicht zur Tat kommt. Das schließliche Ergebnis von Shakespeares Beschäftigung mit der Urintention war also eine starke Umformung des Charakters

[amlet» II 2, 524 ***But who, O who had seen the mobled Queen*** schlägt eves (***Modern Language Notes*** XVII 343) vor zu lesen ***mob-led*** Warwirkshire bedeutete noch zur Zeit von Brands Popular Anti- *-led* (vgl. ***Queen Mab***), so viel als «durch ein Irrlicht verführt»; ıck würde sich hier auf das Entsetzen der durch die Flammen ıenden Hekuba beziehen.

Zum «Othello».

Charakter des Jago behandelt W. Hughes Hallett (***Fortnightly*** ır. 1903, S. 275). Er legt namentlich Gewicht auf das Prädikat ihm Shakespeare wiederholt zuteil werden läßt: er scheint nicht ı aus Heuchelei, sondern ist tatsächlich ein liebenswürdiger verckender Mensch, wo sein Vorteil nicht in Betracht kommt. Es falsch, ihn möglichst als übermenschlichen Teufel darzustellen; Mensch, wie er oft im Leben begegnet, der, ohne große Künste n, volles Vertrauen seiner Mitmenschen genießt, dabei aber doch nur den eigenen Vorteil sucht.

die Entstehung des «Othello» veröffentlicht Eduard Engel .unft XL 394 eine Studie in novellistischer Form; er zeigt, wie e die psychologisch unmögliche Fabel des Cinthio umarbeitet, ıtlich aus dem eifersüchtigen Mohren den verblendeten Richter ünde macht. Ähnlich novellistisch behandelt Alfred Freiherr er das «Wintermärchen» (***Neue Freie Presse*** vom 9., 11. und ber 1902): Hermione, die nach langem Schlafe wieder zum Leben ls die Liebe ihres schuldigen Gemahles sich erneuert, ist ihm ıaway, die Shakespeare nach langen Jahren der Entfremdung en lernt.

inere Bemerkungen zu den späteren Dramen.

ɔeth II 2, 3 *It was the owl that shriek'd, the fatal bellman, Which tern'st good night* soll eine Anspielung sein auf einen *bellman*, ıre 1605 zu London angestellt wurde, um den Verurteilten am der Hinrichtung einige Trostworte zu spenden (John W. Hales *um* 1902 II 359). — Daß der «Macbeth» ein politisches Stück sei ichter dabei an Elisabeth und Maria Stuart [!] gedacht habe, hat McNabb herausgefunden (*Dublin Review* Nr. CXXXI 197).

phams Drama «The Fleire» (gedruckt 1607, entstanden 1605/6?) M. W. Sampson (*Modern Language Quarterly* V 71) Entlehnungen ıear» enthalten. Die recht äußerlichen Ähnlichkeiten beider Stücke ıdessen nicht, mit dem Verfasser eine frühere Entstehungszeit für anzusetzen.

dunkle Stelle in «Antonius und Kleopatra» II 2, 211 erfährt Hancock Prenter (*Notes and Queries*, 9 Serie IX 223) eine an- Erklärung. Bei der Beschreibung von Kleopatras Fahrzeug sagt , das Schiff würde von Mädchen gesteuert und bedient:

Her gentlewomen, like the Nereides,
So many mermaids, tended her i' the eyes
And made their bends adornings.

Diese Ausdrücke dürfe man nicht auf persönliche Dienste deuten, welche die Mädchen mit unwiderstehlicher Anmut ihrer Herrin geleistet hätten, sondern sie müßten sich auf gewisse technische Verrichtungen beziehen, die durch die Bedienung des Schiffes gefordert wurden. *eyes* sind nun die Löcher der Hinterwand für die Ankertaue [in der Bedeutung «Loch, Öse» ist *eye* schon 1584 belegt, vgt. NED], *bend* bedeutet einen Knoten, durch den Taue miteinander verknüpft werden [*to bend* = *to tie together with a knot* erscheint zuerst 1644]. Die Stelle bedeutet demnach: die Mädchen taten ihren Dienst an den Ankertauen und befestigten die Seile so anmutig, daß die Knoten zu Zierden des Schiffes wurden.

Die Etymologie von *mulier* = *mollis aer*, die Shakespeare im «Cymbelin» V 5 dem Wahrsager in den Mund legt, findet sich nach E. Schmidt (*historische Monatsblätter für die Provinz Posen* III 28) auch in einem Schreiben des Bromberger Starosten Andreas von Koszczielecz an die Stadt Danzig vom 3. August 1555.

Zum «Wintermärchen» vgl. S. 335.

Für «Heinrich VIII.» dürfte ein Aufsatz über die historische Katharina von Aragon (*Saturday Review* XCIII 632) von Interesse sein.

IV. Die englische Bühne zu Shakespeares Zeit

untersucht W. J. Lawrence (*Englische Studien* XXXII 36) in einem Aufsatze '*Some Characteristics of the Elizabethan-Stuart Stage*'. Mit unnötiger Schärfe bekämpft er die längst abgetane Ansicht, daß die Vorderbühne von dem Publikum durch einen Vorhang getrennt war, und untersucht dann Stellung und Funktion der Zwischenvorhänge. Die bekannte holländische Zeichnung des Schwantheaters ist nach ihm unzuverlässig und irreführend, leider gelingt es ihm aber selbst nicht, seine eigene Theorie mit der nötigen Klarheit vorzubringen.

Über das gleiche Thema handeln einige Aufzeichnungen Thomas Platters (vgl. Jahrbuch XXXVI, 332), die Gustav Binz in der *Beilage zur Allgemeinen Zeitung* 1902, Nr. 192, 193 mitteilt und aus Berichten anderer Reisender ergänzt. Hervorgehoben seien daraus einige Angaben über die Theater zu Southwark: «Die Oerter sindt dergestalt erbauwen, daß sie auf einer erhöchten Brüge spilen vnndt yederman Alles woll sehen kan. Yedoch sindt unterscheidene gäng vnndt ständt, da man lustiger vnndt baß sitzet. bezahlet auch deßwegen mehr. Dann welcher vnden gleich stehn bleibt, bezahlt nur 1 Englischen pfenning, so er aber sitzen will, lasset man ihn noch zu einer thür hinein, da gibt er noch 1 pfenning, begeret er aber am lustigesten ort auf kissen ze sitzen, da er nicht allein alles wohl sihet, sondern auch gesehen kan werden, so gibt er bei einer anderen thüren noch 1 Englischen pfenning». Das waren die gewöhnlichen Preise: sie wurden aber aufs doppelte erhöht, wenn man ein zuvor nie gegebenes Stück aufführte. Da war der Zudrang so groß, daß die Kassen sich füllten und an einem Tag eine Einnahme von 50—60 Talern — nach Kiechels Zeugnis für damalige Verhältnisse eine sehr ansehnliche Summe — erzielt wurde. Trotzdem es eigentlich für Freitag und Samstag verboten gewesen wär'

rurde alle Tage gespielt; um 2 Uhr nachmittags, manchmal in zwei oder rei Theatern zugleich, «damit einer den andern lustig mache, dann welche ich am besten verhalten, die haben auch zum meisten Zuhörer». Platter at (im Globustheater?) eine Tragödie von Julius Cäsar gesehen (vgl. Jahrbuch XXXVI 332), ferner (im Curtaintheater?) eine Komödie, die er folgenderaßen beschreibt: «Darin presentierten sie allerhandt Nationen, mit welchen der Zeit ein Engellender vmb ein tochter kempfete, vndt vberwandt er e alle, außgenommen den teutschen, der gewan die Tochter mitt kempfen, itzet sich neben sie, trank ihme deßwegen mit seinem Diener einen starken iusch, also daß sie beyde beweinet wurden, vndt warfe der Diener seinem Ierren den schu an Kopf, vnndt entschliefen beyde. Hiezwischen stige der ngellender in die Zelten, vndt entfuhret dem teutschten sein gewin, also berlistet er den teutschen auch».

Hohe Bewunderung zollt Platter den Kostümen; erstaunt ist er darüber, aß in den Zwischenakten nicht nur gegessen und getrunken, sondern auch eraucht wird.

Über die Kindertheater teilt Binz einen Bericht des Friedrich Gerschow iit, der 1602 in London war (vgl. Jahrbuch XXXVIII 197). Gerschow ntwirft von ihnen folgende Schilderung: «Die Königin hieltt viell junge naben, die sich der singekunst mit Ernst befleißigen müssen unndt auff llen instrumenten lernen, auch darnebenst studieren. Diese knaben haben ıre besonderen Präceptores in allen künsten, insonderheitt sehr gutt Muicos. Damit sie nuhn hofflicher sitten ahn werden, ist ihnen aufferleght, rochentlich eine commoediam zu agieren, wozu ihnen dan die köninginne in sonderlich theatrum erbauwet unndt mitt köstlichen kleydern zum überuß versorget hatt. Wehr solcher Action zusehen will, muß so guett alße nser münz achte sundische schilling geben unndt findet sich doch stedts iele volckes, auch viele erbahre frauwen, weyle nuze argumenta unndt viele chöner lehren, als ich von andern berichtett, sollen tractieret werden. Diese omödien werden alle bey lichte agieret, welches ein großes ahnsehen macht. ine ganze stunde vorher höret mhan eine künstliche musicam instrumentalem hon orgeln, lautten, pandoren, mandoren, geygen und pfeiffen».

V. Shakespeares Sonette

aben diesmal keinen Anlaß zu erwähnenswerten Untersuchungen gegeben. Iöchstens wäre eine Arbeit von W. G. Henderson (*Notes and Queries* 9. Serie [343) zu erwähnen, der die «Procreation Sonnets» nach 1596 ansetzt und ls ihren Helden Shakespeares Bruder Eduard ausfindig gemacht hat.

VI. Shakespeares Bildung.

Shakespeares Beziehungen zu Montaigne

rden von Elizabeth Robbins Hooker (*Publications of the Modern nguage Association of America* XVII 312) aufs neue untersucht. Die vielen fälligen Parallelen zwischen beiden Autoren werden kein Zufall sein, da in einigen Stücken oder Szenen besonders zahlreich vorkommen und

Übereinstimmungen mit ganz bestimmten Essays weit häufiger sind als mit anderen. Die ersten Entlehnungen dieser Art finden sich in «Verlorener Liebesmüh», also in der Zeit, wo Florios Montaigneübersetzung (gedruckt 1613) bereits im Manuskript verbreitet gewesen sein wird: alle Anzeichen deuten darauf hin, daß Shakespeare die Übersetzung und nicht das Original benutzte. Besonders tief geht der Einfluß des französischen Philosophen in «Hamlet» und «Maß für Maß», aber auch in «Julius Cäsar», «Ende gut», «Troilus», «Othello», «Lear», «Sturm» finden sich Stellen, die auf diesen deuten. Daß Shakespeare durch Montaigne wesentlich beeinflußt worden sei, hält die Verfasserin trotzdem nicht für wahrscheinlich. [?] Er wahrt auch ihm gegenüber seine Selbständigkeit; nicht nur in der Form, indem Montaignes Ausführungen bei ihm kürzer, klarer und konkreter erscheinen, sondern auch in der Sache. Manche Zitate hat er Personen in den Mund gelegt, die nicht als Sprachrohr des Dichters betrachtet werden können, weil z. B. ihr Verstand durch Wahnsinn oder Leichtsinn getrübt ist, andere Zitate werden von den Mitspielern sogleich widerlegt. Shakespeare benutzte Montaignes Werk als willkommene Fundgrube für Sentenzen aller Art; sein Charakter war von dem des französischen Skeptikers weit verschieden: er betrachtet die Welt und ihre Geheimnisse mit scheuer Ehrfurcht und sieht eine sittliche Ordnung im Laufe der Dinge, während Montaigne nur überall den seltsamen Zufall erblickt und ohne tieferes Gefühl im Herausfinden von Widersprüchen seinen Verstand übt.

Zu einigen gnomischen Aussprüchen bei Shakespeare (Lustige Weiber IV 2, 109. Macbeth I 7, 45) bringt Max Förster (*Englische Studien* XXXI 1) frühmittelenglische Belege bei.

VII. Ausgaben von Shakespeares Werken.

Albrecht Wagner berichtet in der *Anglia* XXV 518 von einem Sammelband in der Bibliothek des Grafen Goertz-Wrisberg auf Wrisbergholzen (Provinz Hannover), der eine Sammlung von Quartos aus der Shakespearezeit enthält. Es sind 1. die erste Quarto von «The Whole Contention between the Two Famous Houses Lancaster and York» (1619). 2. Die zweite (Roberts'sche) Quarto des «Sommernachtstraums» von 1600. 3. Die erste Quarto des «Sir John Oldcastle» (1600). 4. Die erste Quarto des «Kaufmanns von Venedig» (1600). 5. Die dritte Quarto von «Heinrich V» (1608). 6. Die zweite Quarto des «Lear» (1608). 7. Die vierte Quarto des «Perikles» (1611). 8. Die zweite Quarto der «Lustigen Weiber» (1619). 9. Die zweite Quarto der «Yorkshire Tragödie» (1619). Es scheint, als ob sämtliche Stücke aus der Werkstatt des Buchdruckers James Roberts hervorgegangen sind.

Im *Athenaeum* 1902 I 83, 1903 I 114 stellt W. Jaggard Druckschriften zusammen, die aus der Presse der Buchdruckerfamilie Jaggard von 1606—23 hervorgingen; darunter der «Passionate Pilgrim» und Shakespeares erste Folio. Ergänzungen finden sich ebenda 1902 I 145, 210.

Einige Exemplare der 2. Folio, die sich in der Neu-Yorker öffentlichen Bibliothek befinden, werden in den *Notes and Queries* 9. Serie X 181 beschrieben. Vgl. noch ebd. S. 371.

VIII. Shakespeares Zeitgenossen und Nachfolger.

Den Einfluß des «Don Quixote» auf das englische Drama vor 1612

behandelt A. S. W. Rosenbach in den *Modern Language Notes* XVII 357. Schon im Jahre 1607 wird der Kampf mit den Windmühlen erwähnt in Wilkins' Drama *The Miseries of Inforst Mariage*, 1608 in Middletons *Your Five Gallants*, Ben Jonson stellt in *Epicoene* und *Alchemist* (1610) Don Quixote und Amadis von Gallien zusammen; auch Beaumonts und Fletchers *Knight of the Burning Pestle*, in dem der Einfluß des Cervantes unbestreitbar ist, wird noch vor Sheltons Übersetzung (1612) anzusetzen sein, wohl ebenso das verlorene Cardenio-Stück, das am 8. Juni 1613 aufgeführt wurde. Besonderes Interesse erregte in England Cervantes' Geschichte vom *Curioso impertinente*, die zunächst im Don Quixote (1605), später in den «Novelas Exemplares» erschien und schon 1608 von Ni. Baudouin ins Französische übersetzt worden war. In der *Second Maiden's Tragedy* (Spielerlaubnis vom 31 Oktober 1611) ist die Fabel in ihrem Hauptteil getreu dem Cervantes entlehnt; der neugierige Gatte, der die Treue seiner Frau durch seinen besten Freund auf die Probe stellt und die übrigen Charaktere sind ganz nach dem Vorbild der spanischen Geschichte gezeichnet; neu ist nur der bluttriefende Schluß mit dem Tode sämtlicher Personen. Der Verfasser des Dramas ist nicht mit Sicherheit zu ermitteln; am meisten Wahrscheinlichkeit hat für Rosenbach die Annahme Boyles (Dict. Nat. Biogr. XXXVII 11), daß Tourneur und Massinger das Stück geschrieben haben. Ob der *Coxcomb* von Beaumont und Fletcher und Davenports *City Night-Cap* wirklich von Cervantes beeinflußt sind, muß fraglich bleiben; deutlich aber trägt Spuren von der Einwirkung des spanischen Dichters Fields Drama *Amends for Ladies*; wir haben hier wieder die Geschichte vom Curioso, nur mit glücklichem Ausgange: das treue Weib besteht siegreich alle Versuchungen.

Francis Bacon.

Die Hochflut von Aufsätzen in deutscher, englischer und französischer Sprache, die für und wider die neuesten Erzeugnisse des Baconmythus Stellung nehmen, hat für die Erkenntnis des großen Philosophen leider nur wenig geleistet. Bacons Bedeutung als Philosoph wird von Wilhelm Kuntz (*Vossische Zeitung* vom 18. Oktober 1902) sehr herabgesetzt: Bacons moderne psychologische Einteilung der Wissenschaften in Geschichte, Poesie und Philosophie ist schon früher von Charron (De la sagesse 1601) angewendet und von Bacon in ziemlich getreuer Übersetzung 1605 (*Advancement of Learning*) übernommen worden.

Ben Jonsons Methode dichterischer Produktion

wird durch C. Crawford (*Notes and Queries* 9. Serie X 301) charakteristisch beleuchtet.

Drummond erzählt (Conversations, ed. Cunningham III 486): «he wrott all his first in prose, for so his Master Cambden had learned him».

Daß diese Angabe richtig ist, ergibt sich aus folgenden genauen Parallelen:

1) *Discoveries* (ebd. III 407): *Amor nummi*: O but to strike blind the people with our wealth and pomp, is the thing! what a wretchedness is this, to thrust all our riches outward and be beggars within; to contemplate nothing but the little, vile and sordid things of the world; not the great, noble and precious? ebd. «*De stultitia*» (ebd. III 408): what a thin membrane of honour that is? and how hath all true reputation fallen, since money began to have any?

The Staple of News III 1:

Why that's the end of wealth! thrust riches outward,
And remain beggars within; contemplate nothing
But the vile, sordid things of time, place, money,
And let the noble and the precious go:
Virtue and honesty; hang them, poor thin membranes
Of honour! who respects them? O the fates,
How hath all just true reputation fallen,
Since money, this base money, gan to have any.

2) *Discoveries*: *Amor nummi* (ebd.). We covet superfluous things, when it were more honour for us, if we would contemn necessary. What need hath nature of silver dishes, multitudes of waiters, delicate pages, perfumed napkins? she requires meat only, and hunger is not ambitious ... O if a man could restrain the fury of his gullet and groin, and think how many fires, how many kitchens, cooks, pastures and ploughed lands, what orchards, stews, ponds and parks, coops and garners he could spare, what velvets, tissues, embroideries, laces he could lack ..... he were in a better way to happiness, than to live the emperor of these delights and be the dictator of fashions — to make himself gazed and wondered at, laid forth as it were to the show, and vanish al away in a day? And shall that which could not fill the expectation of few hours, entertain and take up our whole lives? when even it appeared as superfluous to the possessors, as to me that was a spectator. The bravery was shewn, it was not possessed; while it boasted itself, it perished.

Staple of News, III 2: Who can endure to see

The fury of mens' gullets and their groins?
What fires, what cooks, what kitchens might be spared?
What stews, ponds, parks, coops, garners, magazines?
What velvets, tissues, scarfs, embroideries
And laces they might lack? They covet things
Superfluous still; when it were much more honour
They could want necessary; what need hath nature
Of silver dishes, or gold chamber-pots?
Of perfumed napkins, or a numerous family
To see her eat? poor and wise, she requires
Meat only; hunger is not ambitious:
Say, that you were the emperor of pleasure,

The great dictator of fashions for all Europe
And had the pomp of all the courts and kingdoms,
Laid forth unto the shew, to make yourself
Gazed and admired at; you must go to bed,
And take your natural rest: then all this vanisheth.
Your bravery was but shown, 'twas not possest:
While it did boast itself, it was then perishing . . .
. . . All that excess
Appeared as little yours, as the spectators:
It scarce fills up the expectation
Of a few hours, that entertains mens' lives.

Jber Ben Jonsons' Sad Shepherd handelt W. W. Greg im *Modern ige Quarterly* V 65. Er hält es nicht für wahrscheinlich, daß das je vollendet wurde, hauptsächlich weil in Falklands *Eclogue on the of Ben Jonson* sich die Angabe findet, daß der Dichter nicht dazu men sei, die Wälder am Trent zu besuchen (Jonson, ed. Cunningham). Die herkömmliche Annahme, daß Drummonds Notizen (ebd. III ber Jonsons May Lord (1619) sich auf dies Stück bezögen, hält Greg lsch; ersteres Werk, dessen Form (ob dramatisch oder nicht) sich mehr feststellen lasse, gehöre wahrscheinlich dem Jahre 1612 an, d Shepherd werde durch die erste Zeile des Prologs in die Zeit kurz nsons Tod (1635/36) gerückt.
line chinesische Parallele zur Fabel von Jonsons *Alchemist* gibt William in *Notes and Queries* 9 Serie XI 4.

Ein neugefundenes Drama von A. Wilson.

.uf einer Auktion von Sotheby am 20. Februar d. J. hat das Britische n, wie «The Pilot» vom 7. 3. 1903 berichtet, zwei interessante Dramenkripte erworben. Das eine ist ein Exemplar von Fletchers wohlitem Stück «Bonduca». Zu Anfang des 5. Akts wird der Inhalt der ersten und eines Teils der 3. Szene summarisch wiedergegeben und emerkt: «The occasion why these are wanting here. the booke whereby first acted from is lost, and this hath beene transcrib'd from the papers of the Authors which were found». Das zweite Stück ist ein n: «The Switzer» von Arthur Wilson, einem Dichter zweiten Ranges, m nur noch ein weiteres Drama, the Inconstant Lady, bekannt ist. er ans Licht gekommene Stück, von dem man bisher nur wußte, daß 3 in Stationers Hall eingetragen wurde, enthält die Namen der darin enden Schauspieler und ferner die Angabe, es sei 1631 «at the Blackgespielt worden. Vor einem Jahre hatte bereits das Museum ein kript von Massingers «Believe as you List» — vermutlich ein Auto— erworben. (Georg Herzfeld).

Shakespeare und Jonson.

Den vielen unsicheren Versuchen, die berühmte Pille ausfindig zu n, die Shakespeare einst seinem Freunde Jonson verabreicht haben ingt Ch. A. Herpich (*Notes and Queries*, 9. Serie IX, 282) einen neuen

hinzu. Besonders Shakespeares «Wie es euch gefällt» und Jonsons *Every Man out of his humour* sollen allerhand gegenseitige Häkeleien enthalten. Wenn Shakespeare seinen Jaques den Narren verspotten läßt, der über die Fortuna sich beschwerte (II 7, 12), so solle dies auf Macilente gehen, und wenn dem eingebildeten wappenlüsternen Sogliardo die Devise vorgeschlagen vorgeschlagen wird «not without mustard» III 1, ed. Cunningham I 100), so sei dies ein Hieb auf Shakespeares Wappenspruch «non sans droict»; dazu kommen andere Vermutungen des Verfassers, die wenig begründet sind und zu chronologischen Widersprüchen führen.

Eine Parallele zwischen Marston und Shakespeare

weist Charles A. Herpich in den *Notes and Queries* 9. Serie X 63. Marstons Verse am Schluß von «Pygmalion und Galatea» (1598) «So Labeo did complain his love was stone, Obdurate, flinty, so relentless none» scheinen veranlaßt zu sein durch Shakespeares Ausdruck (Venus und Adonis 200 f.) «Art thou obdurate, flinty hard as steel, Nay, more than flint, for stone at rain relenteth». Sehr zweifelhaft ist indessen des Verfassers Annahme, daß Labeo («der Dicklippige») uns ein Porträt Shakespeares entwerfen soll.

Quellenstudien zu Chapman

gibt Frederick S. Boas im *Athenaeum* 1903, I 51. Seit den Untersuchungen Koeppels hatte man als Quelle für Chapmans Tragödien von Biron und Bussy d'Ambois drei französische Prosawerke betrachtet, Jean de Serres «Inventaire Général de l'Historie de France» (1603), Pierre Matthieus «Histoire de France» (1605) und P. M. Cayets «Chronologie Septennaire» (1605). Boas zeigt indessen, daß Chapman nicht diese drei Werke im Original benutzt hat, sondern ein englisches Buch von Edward Grimeston «A General Inventorie of the Historie of France» (1607 und 1611), das hauptsächlich auf dem Werke von Serres beruht, aber auch die anderen Autoren ausbeutet.

IX. Nachleben Shakespeares.

Für die Wertschätzung, deren sich Shakespeare auch vor der romantischen Zeit in England erfreute, sind vielleicht einige kleine Beiträge nicht überflüssig. Ein anonymes Gedicht aus dem Jahre 1669 (*Athenaeum* 1902 II 191) stellt ihn höher als Beaumont und Fletcher: *Shakspears witt did goe alone.* — Noch zu Anfang des 18. Jahrhunderts kannte man die Beziehungen zwischen Fallstaff und dem historischen Sir John Fastolf, wie sie in Fullers Biographien angedeutet waren; davon zeugt ein Brief aus dem Jahre 1721 (ebd. I 434).

Über die Shakespearefeier, die Goethe im Jahre 1771 veranstaltete, berichtet Karl Heinemann in den *Neuen Jahrbüchern für das klassische Altertum* IX 154. Nach ihm fand die Feier am 14. Oktober im Hause des Herrn Rat statt; die Festrede zeigt zwar Herders Einfluß, ist aber sicher von Goethe verfaßt, wenn es ihm auch gefiel, sie als eine von einem Anderen geschriebene Abhandlung hinzustellen.

Für den Einfluß Shakespeares auf Victor Hugo kommt nach Algernon Warren (*Spectator* vom 1. März 1902, S. 327) auch ein Verspaar im Hernani

II 2 in Betracht: «Moi je suis fille noble et de sang jalouse, trop pour la concubine et trop peu pour l'épouse» soll beeinflußt sein durch 3 Heinrich VI, III 2, 97.

Shakespeare und das moderne Drama

behandelt August Hagemann in einem Aufsatze, der in verschiedenen Zeitungen von Heilbronn bis nach Temesvar erschienen ist (zuerst *Breslauer Zeitung* vom 16. April 1902?) Der Verfasser findet in Technik und Charakterauffassung des modernen Dramas den denkbar schärfsten Gegensatz zu Shakespeares Kunst: hier eine naturwissenschaftliche Technik, die kleinste Einzelheiten zusammenstellt, peinlich genau in jeder Kleinigkeit, verständig kühl, dort eine Technik der Phantasie, die nur mit wenigen großen Zügen arbeitet, über Raum und Zeit mit souveräner Einfachheit gebietet. Shakespeares Helden handeln aus eigenem Willen, setzen diesen durch oder gehen unter im Kampf; der moderne Held ist ein Produkt seiner Umgebung und das Thema des Dramas ist oft eine Analyse von Gründen und Folgeerscheinungen der allgemeinen Kraftlosigkeit. Darum fehlt in der modernen Literatur auch meist die klare Scheidung zwischen Gut und Böse; der Mensch wird von der Verantwortlichkeit möglichst entlastet, die Schuld gern dem erdrückenden Einfluß der Umgebung aufgebürdet.

Die Schlegel-Tiecksche Übersetzung.

Es ist keine besonders erfreuliche Aufgabe, hier über den Fortgang der Schlegel-Tieck-Kontroverse zu berichten. Die alten Gründe und Gegengründe sind aufs Neue ins Feld geführt worden von Christian Eidam (*Fränkischer Kurier* vom 25. März 1902, *Beilage zur Allgemeinen Zeitung* vom 17. März 1903), Hermann Conrad (*Preussische Jahrbücher* CXI 67 und *Beilage zur Allgemeinen Zeitung* vom 20. April 1903) und Wilhelm Wetz (*Tägliche Rundschau* vom 21. und 22. April) auf der einen, Rudolf Genée (*Sonntagsbeilage zur Vossischen Zeitung* vom 18., 24. und 31. Januar, *Beilage zur Allgemeinen Zeitung* vom 30. März 1903, *Zeitgeist (Beilage zum Berliner Tageblatt)* vom 20. April 1903) auf der anderen Seite. Die Shakespearegesellschaft kommt bei diesen Erörterungen natürlich schlecht weg, ist sie Eidam und Wetz zu konservativ, so bedauert Genée, daß sie den Neuerern nicht nachhaltigeren Widerstand geleistet hat, und Max Meyerfeld (*Literarisches Echo*, 1. Dezemberheft 1902) sieht in ihrem Verhalten gar unverständliche diplomatische Schachzüge. So wird denn doch wohl ihr Vorgehen das richtige gewesen sein: sie hat die Verbesserung des Textes durch ein Privatunternehmen als dankenswert bezeichnet, sich aber nicht dazu verstanden, die Arbeit eines einzelnen Revisors mit ihrem Namen zu decken; denn dies würde doch den Erfolg haben, daß das Publikum, soweit es nicht mit alter Zähigkeit an Schlegel-Tieck festhält, die Revision als eine kaum zu übertreffende Musterleistung betrachten würde. Und alle, denen es darum zu tun ist, daß eine neue Übersetzung zustande kommt, die das Werk Schlegels und seiner Nachahmer womöglich noch übertrifft, müßten doch wünschen, daß die private Übersetzertätigkeit nicht auf diese Weise entmutigt werde. Und daß es gut ist, die Leistungen eines Einzelnen, so dankbar man sie auch anerkennen mag, nicht mit dem Nimbus der Unübertrefflichkeit zu umgeben, das zeigt am besten die Kritik,

die schon jetzt nicht nur von Genée und Meyerfeld, sondern auch von Wetz an Conrads Übersetzungsvorschlägen geübt wird. Leider zieht sich durch die ganze Erörterung ein Ton bedauerlicher persönlicher Gereiztheit, der durch allerhand Mißverständnisse nur noch verstärkt worden ist; so kritisiert Genée die Conrad'schen Verbesserungsvorschläge auf Grund von falsch wiedergegebenen Stellen, und behauptet, daß neben der revidierten Oechelhäuser'schen Volksausgabe die ursprüngliche weiter aufgelegt werden solle (*Vossische Zeitung* vom 7. Februar 1903), ein Irrtum, der inzwischen richtig gestellt worden ist.

Die wissenschaftliche Ausbeute dieses Streites ist ziemlich gering. Beachtenswert sind einige Stellen, an denen Genée in der Vossischen Zeitung zeigt, wie sorgsam und fein abwägend Schlegel mit dem Texte des Originals verfuhr. Bedeutsam ist ferner die Untersuchung Conrads in den Preußischen Jahrbüchern. Er geht ein auf die Unterschiede zwischen Shakespeares und Schlegels Blankvers und weist nach, daß der Übersetzer meist viel korrekter und darum farbloser ist als der Dichter. Dieser hingegen variiert oft den glatten Jambenfluß durch Einsetzung andersgebauter Versfüße, er läßt den Vers nach der Cäsur mit einer Hebung beginnen, im Versinnern zwei Senkungen oder zwei Hebungen unmittelbar aufeinander folgen, schiebt vor der Cäsur eine überzählige Sensung ein, verkürzt den Vers beim Abschluß längerer Reden oder auf dem Gipfel der Empfindung usw. Namentlich in den schweren Tragödien sind diese unregelmäßigen, z. T. durch Enjambement noch besonders hervorgehobenen rhythmischen Reihen Shakespeares unentbehrlich zur Charakterisierung aufgeregter oder schwankender Gemütsstimmungen.

X. Shakespeare und die Bühne.

Über Shakespeares Dramen und die moderne Regie hat Alfred Frhr. von Berger in Köln einen Vortrag gehalten, aus dem das Wichtigste nach der *Kölnischen Zeitung* 1902 No. 972 hier wiedergegeben sei. Zweierlei Schwierigkeiten hat der heutige Regisseur zu bewältigen: einmal enthalten die Werke des Dichters neben dem unvergänglich Großen und Wahren, das für alle Zeiten seinen bleibenden Wert behält, doch auch einzelnes, was nur dem Geiste ihrer Zeit entsprechend und für uns veraltet ist. Dazu gehören der forcierte Witz, die frostigen Wortspiele, manch Obszönitäten, hauptsächlich das allzu Naive und Kunstlose, das mitunter im Aufbau der Handlung hervortritt, z. B. im König Lear die rohe Gestaltung der Intrige des Edmund gegen Edgar. Da es nicht angeht, solche Handlungen einfach auszuscheiden, weil sie mit dem Ganzen zu sehr verwachsen sind, so müssen wir an der Hoffnung festhalten, doch einmal von einem genialen Dichter eine Umarbeitung der Shakespeare'schen Stücke zu erhalten, wie sie Schiller für die Königsdramen beabsichtigt, aber leider nicht ausgeführt hat. Eine zweite große Schwierigkeit verursacht die Inszenierung. Die moderne Regie kann sich der Forderung des heutigen Publikums nicht entziehen, daß sie die Darstellung völlig in die für sie charakteristische Zeit und Örtlichkeit versetze; dies erfordert aber umfangreiche Vorbereitungen und diese werden wieder durch den ständigen Szenenwechsel behindert; doch sei auch diese Schwierigkeit wohl zu überwinden. Eine bis ins kleinste

gehende archäologische und antiquarische Genauigkeit in den Szenerien und den Kostümen, wie sie von den Meiningern erstrebt wurde, erklärte der Redner für unnötig; es komme nur darauf an, schlimme Anachronismen zu vermeiden, die der Zuschauer erkenne und daher als störend empfinde. Weit wichtiger sei es, durch die Inszenierung diejenige poetische Stimmung zu wecken, welche die Handlung und die Umgebung verlange. Wie dies zu verwirklichen ist, zeigte der Vortragende an einigen Szenen im König Lear, den er gerade in Hamburg neu einstudiert hatte.

Miszellen.

Ein Shakespeare-Gedächtnistheater für London ist von T. Fairman Ordish angeregt worden. In der Nähe des Strand, so wird vorgeschlagen, soll eine möglichst getreue Nachbildung des Globustheaters erstehn und somit eine Stätte, wo Shakespeares Dramen im Stile der Zeit aufgeführt werden können; am 23. April solle dann hier eine würdige Gedächtnisfeier das Andenken des Dichters ehren. Eine Versammlung am 23. April 1902, in der Dr. William Martin, Israel Gollancz und andere den Plan befürworteten, hat zur Gründung einer «Shakespeare Commemoration League» geführt, deren Vorstand zunächst mit dem Grafschaftsrat die Platzfrage erörtern soll. Weitere Nachrichten sind bisher nicht eingegangen. Die «Times» hat übrigens schon am 4. April 1902 entschieden gegen den Plan Stellung genommen.

Der schon im vorigen Jahrgang gemeldete Plan, in Kronberg bei Helsingör ein Shakespeare-Denkmal zu errichten, scheint zur Ausführung reif zu sein. Der Bildhauer Hasselriis (nicht Lorenz) hat den Entwurf bereits fertiggestellt.

In Chicago haben die Studenten der Universität am 17. 5. 1902 Ben Jonsons The Case is altered aufgeführt.

Die Firma Sotheby, Wilkinson & Hodge versteigerte im Jahre 1902 fünf Exemplare der zweiten Folio-Shakespeare-Ausgabe und eines der dritten. Von denen der zweiten Ausgabe sind allerdings vier Exemplare nicht vollständig erhalten, ebensowenig das der dritten Ausgabe; das fünfte Exemplar der zweiten Ausgabe trägt die seltene Bezeichnung: «Printed by Thomas Cotes for John Smethwick» anstatt der gewöhnlichen: «Tho. Cotes for Robert Allot». Eine andere zweite Folioausgabe mit der Smethwick-Bezeichnung brachte im März dieses Jahres die Summe von 690 Pfund Sterling. Die Preise für die gewöhnlichen zweiten Folioausgaben der letzten Jahre liegen zwischen 50 Pfund Sterling und 250 Pfund Sterling, je nach ihrer Beschaffenheit, mit der einzigen bemerkenswerten Ausnahme von 540 Pfund Sterling, die für ein «einzigartiges» Exemplar bei Christies bezahlt wurde.

Theaterschau.

Münchener Shakespeare-Aufführungen von 1902.

Bevor man erörtert, wie man Shakespeare aufzuführen habe, und gar die sonderbare Frage aufwirft, ob er «im modernen Sinne bühnenfähig sei» (s. Jahrbuch 1902 S. 337 f.), soll man sich Klarheit darüber verschaffen, in welchen eigentümlichen Geisteswirkungen, um mit Ben Jonson zu reden, «dies Wunder und Entzücken der Bühne», «vor dem Europas Bühnen sich alle neigen», bestehe. Es ist wahrlich keine bloße Torheit gewesen, wenn die ersten Geister des 18. Jahrhunderts, ein Herder, ein Goethe an Shakespeares Bühnentauglichkeit zweifelten und diese weltoffenbarende Kunst inkommensurabel fanden durch Theaterlappen und ein an den Gleichschritt mit enger Spießbürgerlichkeit gebundenes Schauspielerwesen, dem selbst ein Bahnbrecher wie Schröder unterworfen blieb. Seitdem haben die Meinungen sich mächtig gewandelt und, wo man einst zum Leser die Zuflucht nahm, feiert man in Shakespeare den Triumph höchster Bühnenkunde. Ganz sicher ist seitdem unser mündiger gewordenes Volk auch an die herbe Größe der Tragödie besser gewöhnt; ob wir trotzdem Shakespeare tiefer aufnehmen, als ein Herder und ein Goethe? Die Bejahung wäre verwegen. Der fortgeschrittene Glanz der Theater mit seinen sinnlichen Wirkungen raubt der Shakespeare'schen Kunst oft gerade ihr Eigenstes. Der große Dramatiker wendet die bunte Sinnenwelt des Geschehens um nach der Innenseite des Handelns und der geheimsten Gemütstriebe; wollen wir sein Dichten nun abermals umwenden nach der schalen Außenseite der Sinnlichkeit? Der ganze Shakespeare wird erläutert mit des Claudius Worten:

> «Da gilt kein Kunstgriff, da erscheint die Handlung
> Nach ihrem wahren Sein.»

Man preist mit Vorliebe die Objektivität Shakespeares; doch ist ohne starke Subjektivität keine Künstlerkraft möglich, und diejenige Shakespeares beruht darin, daß er vorbildlich, wie kein Dichter der Welt, das eigentliche Wesen des Dramas ausprägte, indem er das geistige Sein mit Seherblick auf allen Wegen seines Schaffens so erkennbar wie möglich vom Sinnenscheine des äußeren Geschehens schied und diese Scheidung dabei an einer Welt vollzog, an der sie vorherrschend sich lohnte, an de

episch erfüllten Mittelalter und der mit aller Stärke der Sinnenmacht und des Wagemutes angetanen Übergangszeit der Renaissance. Ich versuchte dereinst knapp zusammenfassend diese Subjektivität Shakespeares in einer Überschau aller seiner Dramen zu erläutern («Shakespeare der Dramatiker und Shakespeare der Dichter» Beil. z. Allg. Ztg. 1892 No. 57, 62—64) und hatte die besondere Freude, daß an mich der verstorbene E. W. Sievers zur Kennzeichnung der Übereinstimmung sein mir damals noch unbekanntes Buch «Will. Shakespeare» (Berlin, Reuther & Reichard) schickte.

Sammlung, innerste Gemütseinkehr und Sammlung bis zur Andacht vor solchen Offenbarungen der Menschenseele mit allen Leidenschaften und Torheiten, aber auch mit ihrem unvergänglichen Lichtkern, der durch Lächerliches wie Schmerzliches hindurchleuchtet, — das muß das Leitgebot sein für jede Bühnendarstellung Shakespeares. In welchem Umfange hierzu die Sinnlichkeit des Auges unentbehrlich ist, habe ich bei anderer Gelegenheit in diesem Jahrbuche dargetan. Und wenn wir solchen Maßstab an die Münchener Shakespeare-Vorstellungen anlegen, lassen sie so viel vermissen wie die meisten an anderen Orten.

Von Düsseldorf wie von Wiesbaden liegen mir Gedenkbücher an die Festspiele von 1902 vor, beide mit vielem Bildschmuck; doch, während das Düsseldorfer Heft des «Rheinischen Goethe-Vereins» von den im Stadttheater veranstalteten Shakespeare-Vorstellungen bloß zwei Dekorationen abbildet und zum Andenken hauptsächlich Bildnisse der Schauspieler, teilweise in ihren Rollen, vorführt, beschränken sich die Abbildungen im Buche des Herrn v. Hülsen einzig auf Dekorationen. Vom «Kaufmann von Venedig» werden zwei Dekorationen geboten, darunter die des Dogensaales, die eine naturgetreue Kopie ist mit Plafond, Getäfel, Türen, Fenstern, Gemälden, Skulpturen, jeglicher Einrichtung bis ins Kleinste. Diesen Raum erblickt man auf dem Theater vollgedrängt von handelnden Menschen, die hier alle fehlen, und zwar von Menschen in äußerster Bewegung und Leidenschaft. Es scheint, diese Menschen dienen zur vorübergehenden Dekoration für einen sinnlichen Realismus, dem die Szenendekoration als das bleibend Echte gilt! Tut es noch not, das als Abirrung vom Geiste des Dramas zu bezeichnen? Pracht ist ja das Wohlfeilste auf dem Theater; denn sie kostet nichts als Geld und dazu leider allzu oft noch etwas anderes, was hier das eigentlich Kostbare ist: die seelische Spannung und Sammlung! Das Vornehme der Szene ist nicht realistische Pracht, sondern feiner Takt, welcher der nachempfindenden Phantasie auf einfach schöne Art einen wohltuenden Stützpunkt gewährt, der sie weder abhält noch aufhält.

An den Münchener Hofbühnen ist die Zahl der auf dem Spielplan stehenden Shakespeare'schen Werke nicht gering; aber man bewegt sich in ausgelaufenen Gleisen. Die seit Jahren gewohnte Wiederaufführung immer derselben Stücke mit fast unveränderter Besetzung, wobei neben Vortrefflichem auch viel Mangelhaftes unterläuft bei einem mehr und mehr ermüdeten Zusammenspiel, lassen mehr das graue Alter jener Werke fühlen, als eine Jugend, mit der sie bei jeder Aufführung erquicken sollen, ewig neugeboren. Das geistigste Streben einzelner Künstler und der Regie,

erlahmt bei solchen Verhältnissen. Es fehlt die rechte Freude und Lust am höheren Schauspiel, es fehlt jener jugendliche Geist, der um eigentümlich neue Kunstauffassungen und Wege nie verlegen ist, obwohl wir gerade in München vor 14 Jahren mit unserer Reformbühne eine neue Bahn einschlugen, welche die Unternehmungslust beleben sollte. Diese beklagenswerten Zustände sind minder oder mehr überall zu finden, wo das Schauspiel mit der Oper an dieselbe Krippe gebunden ist und dann meist noch glücklich gepriesen wird, wenn es bei gleicher Fütterung mit demselben Striegel geglättet wird wie sein üppiger Nachbar. Wo man die in jedem Sommer laut angekündigten Richard-Wagner-Festspiele ins hellste Licht setzt, da bleibt keine Muße übrige, um dem Schauspiele größere Pflege zuzuwenden. Routine und Geschäftstreiben bestimmt sein Los, wie an den meisten Theatern, und es muß verdienen helfen wie Pegasus im Joche Wie volle Wahrheit das ist, bezeugt die Art, in der im neuen Prinzregententheater an den Nachmittagen der Sonn- und Festtage des Winters klassische Vorstellungen zu einerlei Preis, der weder dem Beutel des Arbeiters noch des Bourgeois entspricht (2 oder 2,50 Mk.), in Szene gehen, um zum Kostenaufwand des ganz für die Zwecke der Oper gebauten Hauses beizutragen. Die besten Schauspielwirkungen gehen in dem übergroßen Raume verloren. Aber Schlimmeres geschieht: es ist vorgekommen, daß am selben Tage nachmittags «Romeo und Julia» und abends im Residenztheater «Othello» oder ein anderes Mal nachmittags «Othello» und abends im Hoftheater Goethes «Iphigenie», im Residenztheater «Was Ihr wollt» gespielt wurden, und abgesehen von der Überbürdung anderer Künstler hatte dieselbe Schauspielerin hintereinander das eine Mal Desdemona und Julia, das andere Mal Desdemona und Iphigenie darzustellen. Ist es denkbar, daß Künstlersinn und Künstlerkraft bei solchen Dauerproben aushalten, daß die Sammlung, die auf das Schonendste erhalten werden soll, um eben das Beste zu ermöglichen, noch vorhanden sei? Solche Tatsachen bedürfen für keinen Einsichtigen weiterer Beleuchtung. Neueinstudierungen Shakespeare'scher Werke sind bei uns Seltenheiten und mehr als einmal grünen und welken die Blätter am Baum, bis sie, wenn versprochen, zur Tat werden, wie die längst angekündigte Neueinstudierung der englischen Historien, von denen endlich vor zwei Monaten «Richard II.» kam, ohne daß bisher die Fortsetzung folgte. Gewöhnlich werden Neueinstudierungen nur durch Gastspiele veranlaßt, wie die von «Macbeth» (Ende 1901) und jüngst die von «Othello», nachdem diese Werke seit vielen Jahren uns entzogen waren. Klage führt man auch allgemein in München über die unzureichende Ausfüllung eingerissener Lücken im Schauspielpersonal und berührt damit einen gerade für die Darstellung Shakespeares empfindlichen Punkt, den ich indes nicht bis zu dem Grade übertreiben mag, bis zu welchem manche das Schwelgen in vergangenen Herrlichkeiten fortreißt. Gerechter Weise ist zuzugeben, daß es uns an einzelnen vorzüglichen und andern recht achtbaren Künstlern noch immer nicht mangelt.

Eine unserer beliebtesten Aufführungen ist die des «Kaufmann von Venedig» mit Ernst Possart als Shylock. Die großen schauspielerischen Leistungen des Herrn Possart habe ich stets bewundert und von seinen Shakespeare-Darstellungen ist es namentlich sein dämonischer Richard III.

aus nun freilich weit zurückliegenden Tagen, der meinem Gedächtnis eingeprägt bleibt. Auch sein Shylock liefert von dem wilden Temperament des rachsüchtigen Juden ein farbensattes so unmenschliches wie menschlich wahres Bild, das glücklicherweise nichts von den unsinnigen Verschönerungen zeigt, mit denen manche dies Raubtier schmücken wollen. Auch die übrige Aufführung ist meist löblich. Dieses leider nicht auf der Shakespearebühne gespielte Werk bleibt durch die Bühnenbearbeitung nicht unangetastet, wie ich bei anderen Gelegenheiten und auch im Jahrbuch von 1901 erörterte. — Sechsmal wurde 1902 der durch Mathieu Lützenkirchen bei uns seit Jahren fest eingebürgerte «Hamlet» gespielt. Herr Lützenkirchen ist ein Heldenspieler von ausgezeichneter Charakterisierungsgabe, er ist dem Ausdrucke der mächtigsten Affekte, der leisesten und feinsten Gefühlsregungen gewachsen. Äußere Lebensgewohnheiten, in deren Wiedergabe sich manche Schauspieler ziemlich erschöpfen, bedeuten ihm Geringes gegenüber der charakteristischen Äußerung des Menscheninneren, dessen Kosmos in Edlem und Unedlem, Starkem und Schwachem, in seinen Konflikten mit sich selbst und der Welt er mit unerschöpflicher Treffsicherheit darstellt, als ein Nachahmer im rechten Kunstsinne, der nachbildet, ohne nachzuäffen. Es versteht sich, daß er dadurch der erwünschteste Darsteller für Shakespeare ist, und sein Hamlet ist fast unübertrefflich, wenn der Künstler dafür den rechten Tag hat. Freilich lasse ich diese Einschränkung nicht aus; denn es ist schier paradox, daß ein Künstler, der auf das Glücklichste über die einfach richtigen Ausdrucksmittel auf der unendlichen Skala menschlicher Psychophysik verfügt, mit dem Treffendsten, das er einmal bot, nie recht zufrieden ist und, nach immer neuen Wirkungen suchend, sein reines Bild nicht selten «verkritzelt und verwitzelt». So ist es ihm an weniger glücklichen Abenden auch mit Hamlet gegangen. Als er vor einem Jahre in einer neueinstudierten Macbeth-Aufführung, die sonst viel zu wünschen ließ, doch sehr rühmenswert in der Inszenierung der Shakespearebühne (Banketszene!!) durch Herrn Oberregisseur Savits war, den Macduff darstellte, gab er am ersten Abend in der Mimik des ganz verstummenden und langsam ausbrechenden Schmerzes eine Kunstschöpfung ersten Ranges, die dann bei der Wiederholung durch ein Zuviel nicht erhöht, sondern verringert wurde. Sein Hamlet ist kein schlaffmütiger Träumer, kein bloßer Zauderer und Mann des Treppenwitzes; was ihn lähmt, ist nichts als seine unter ungeheuersten Schickungen erkrankte fühlsame und gewissenszarte Seele. Herrn Lützenkirchens Hamlet überragt nicht nur durch sittlichen Adel weitaus seine Umgebung; er besitzt nicht nur die Schlagfertigkeit der Zunge und die Überlegenheit, die mit geistigen Waffen die Schuldigen entlarvt und niederwirft (Schauspielszene, Nachtszene bei Gertrud), sondern er versteht, sobald die innerlichen Hemmnisse des Gemütes schweigen, sehr wohl auch rasch den Augenblick zu nutzen, wie außer genug anderem das noch der hurtige Streich des Sterbenden gegen Claudius erweist. Vergleichbar ist dieser Hamlet einem ragenden Baume in der Fülle seiner Kraft, doch mit tausend prangenden Blättern, die welk zur Erde hangen, und trauernd bis ins Mark. Und so erleichtert diese Behandlung uns auch die Auffassung des Verhaltens gegen den betenden König: eine bloß leibliche Vergeltung, die den Geist nicht trifft, zu nehmen ist dem immer im Geiste

lebenden und handelnden Helden unmöglich. Fräulein Swoboda ist eine so liebliche Ophelia in Gram und Wahnsinn, wie sie irgend der schaffenden Dichterphantasie nur vorgeschwebt sein kann. An einer Stelle versieht sie es gleichwohl und zwar an einer wichtigen: in der Trennungsszene mit Hamlet, als dieser fragt, ob sie tugendhaft sei, antwortet Fräulein Swoboda mit ihrem «Mein Herr?» darauf so nichtssagend, als ob Hamlet gleichfalls nichts gesagt hätte. Nein! Hier muß Ophelia mit solchem Erstaunen dreinblicken und entsetzt auffahren, als ob sie nicht wisse, ob Hamlet oder sie selbst noch bei Sinnen sei. Hier begreift sie es, daß «der edle Geist zerstört sei», und die dabei erhaltene Suggestion wirkt lange nach, auch im Valentinsliede. Vortrefflich ist der vorzügliche Lear-Darsteller Wilh. Schneider als Geist des alten Hamlet, wenn auch das berühmte «Ade, ade, gedenke mein» noch mehr Gefühlsstärke erhalten sollte. Die Hamletvorstellungen lassen sonst manches vermissen, vor allem die Reformbühne. Vor bald 20 Jahren, ehe man noch von dieser Bühne hier etwas wußte, versicherte mir ein Urteilsfähiger, daß der «Hamlet», der ja in so einziger Weise ungestörteste Sammlung braucht, mit den vielen Verwandlungen und dem Zwischenvorhang an unserer Hofbühne eine Qual sei. Nun haben wir die Shakespearebühne, aber man erweist dem Meister und uns die Wohltat noch immer nicht, sie anzuwenden, wo es mehr nottut als irgendwo, zerfetzt die tiefsten Wirkungen und verlangsamt außerdem die Vorstellung um gewiß eine halbe Stunde. Dagegen kommt diese Bühne in der «Romeo und Julia»-Tragödie, die seit langem in unserem Spielplan fortläuft, mit allen Vorteilen zur Anwendung. Herr Lützenkirchen ist auch für die edle Glut des träumerischen Romeo ein trefflicher Interpret; als Julia steht neben ihm das künstlerisch in erfreulicher Weise fortschreitende Fräulein Berndl. Vorzügliches bot jüngst Herr Lützenkirchen wieder als Richard II., indem er den ganz in seiner Scheinwelt von Pracht und Macht sich verlierenden Monarchen sowohl in keckem Frevelmut wie in elegischem Schmerze so greifbar wie möglich erfaßte. Auch sonst war diese Vorstellung auf der Shakespearebühne in Zusammenspiel und Einrichtung die beste, deren wir uns hier seit Jahren entsinnen, zumal bei der Erstaufführung, und nicht zu verkennen war die Arbeit einer geistig wirkenden Regie. Othello gab als Gast Herr Fumagalli vom Meininger Hoftheater; bei vieler Virtuosität, aber allzu opernhafter Beweglichkeit entsprach sein Bild wenig der Größe und Würde des Mohren. An Beweglichkeit allzu sehr zurückzuhalten schien mir dagegen Herr Possart als Jago. Wirksam war diese mit ganz bewundernswerter Feinheit beherrschte Leistung in höchstem Grade; allein diesem Jago, der jedem ganz besondere Freundschaft zu widmen scheint und sich allen als «der Redliche, der Gute, der Brave» ins Herz schwatzt, wird, dünkt mir, die beflissene Freundlichkeit besser anstehen, als das erheuchelte Phlegma des Biedermannes. Durch Geringes in seiner Eigenliebe verwundet bis zum Todeshasse, ist er dazu ein leidenschaftlicher Bösewicht. — Von den Lustspielen sind «Sommernachtstraum» mit Mendelssohn'scher Musik, «Viel Lärm um Nichts» und «Was Ihr wollt» ständige Stücke unseres Spielplanes, davon die beiden letzten auf der Shakespearebühne. Am meisten zu loben ist das Zusammen-[illegible]n «Was Ihr wollt», von dem die Meisterleistung des Herrn Rohde

(Narr), auch der immer vollendetere Malvolio des Herrn Wohlmuth nicht unerwähnt bleiben soll. Auch die «Komödie der Irrungen» kam einmal wieder in das große Haus des Prinzregententheaters, wohin diese Lustspiele freilich sehr wenig gehören. Es ist wohl zu beachten, wie glücklich der einheitliche Ausdruck dieses in seiner schwankartigen Komik doch so gehaltvollen und rührenden Werkes dadurch befördert wird, daß ohne Fallen des Vorhanges die drei Akte leicht und geschwind auf der Shakespearebühne in einem Zuge hintereinander abrollen.

Walter Bormann.

Berliner Theaterschau.

Seitdem sich das Deutsche Theater in den letzten Jahren ausschließlich der Pflege der Moderne gewidmet hat, ist das kgl. Schauspielhaus von allen Berliner Bühnen allein imstande, wirklich sehenswerte Shakespeare-Aufführungen zu bieten. Mit den reichen Mitteln an Menschen- wie an szenarischem Material, die dem kgl. Theater zu Gebote stehen, durfte man es wagen, an die Bewältigung der Historien heranzutreten. Im Vergleich mit den Tragödien und Komödien haben sie an Bühnenwirksamkeit eingebüßt, «Richard III.» und den ersten Teil von «Heinrich IV.» ausgenommen, die, aus dem organischen Zusammenhang losgelöst, als selbstherrliche Werke sich behaupten. Aber die letzten Absichten des Dichters werden doch erst bloßgelegt, wenn sich die einzelnen Glieder dem Cyklus ein- und unterordnen. Darum ist der Gedanke, uns die Historien als Ganzes zu zeigen, des Beifalls wert.

Im Verlaufe dieser Königsdekalogie wurde am 1. April 1902 «König Heinrich der Vierte» (Erster Teil) aufgeführt in Oechelhäusers Bearbeitung, die den Regisseuren als Standard-Ausgabe erscheinen mag. Unter den Darstellern ragte Matkowsky als Percy um Haupteslänge hervor — nicht zum Vorteil des Dramas, dessen Ökonomie dadurch verschoben wurde, daß Prinz Heinz und Falstaff an die zweite Stelle zurückgedrängt wurden. Diese Idealfigur Shakespeares trat mit unvergleichlicher Plastik, in leuchtender Sieghaftigkeit hervor. Herr Christians gab einen etwas zahmen Heinz, der in keinem Betracht an den bis in die Fingerspitzen von Leben durchpulsten Keckling Josef Kainzens heranreichte. Das Repräsentative, das Herr Christians als Hauptvorzug mitbringt, kam nur den Szenen mit dem königlichen Vater zu gute, die das ahnungsreiche Präludium zum fünften Heinrich bilden. Doch dieser scheinbar entartete Thronfolger muß wirklich voll ungebändigter Jugendkraft mit seinen Kumpanen herumtollen, wenn die schweren Sorgen seines Vaters ihre Berechtigung erweisen sollen, und darf nicht das hohe Herrchen herauskehren, das sich einmal in schlechte Gesellschaft verliert. Dem entsprechend herrschte in der Kneipe zu Eastcheap wenig Sektstimmung. Herr Pohl als Falstaff hat nicht genug Humor für diese tragikomischeste Gestalt der Weltliteratur, überraschte aber durch humoristische Töne, die er seiner rein verstandesmäßigen Natur abgewann. Was ein kluger Schauspieler aus einer seiner ganzen Veranlagung fremden Rolle herausholen kann, hier war es getan. Kaum ein Zug blieb ungenutzt

(höchstens etwa, daß Sir John früher bei Hofe verkehrt — eine geniale Shakespeare'sche Einzelheit, die von den Darstellern dieses Lottergreises nicht genügend berücksichtigt wird): aber der Summe dieser Züge fehlte das geistige Band, das in diesem Falle die Wesensverwandtschaft der Temperamente schlingt. Eine unvergeßliche Charge gelang Herrn Hartmann als Bardolph: er hatte in seinem göttlichen Stumpfsinn etwas Fakirmäßiges. Saß da wie ein niederländischer Wirtshausstammgast, des Gottes voll und erdenschwer; döste vor sich hin und empfand das Sprechen als unangenehme Störung seiner Kreise. Frau Schramm befand sich als Wirtin Hurtig in ihrem Element. Damit wäre, wenn noch des ansprechenden, teilweise vorzüglichen Rahmens, für den Herr Max Grube gesorgt hatte, kurz gedacht wird, das Rühmliche dieser Aufführung erschöpft.

Der zweite Teil von «Heinrich IV.», der im Spätsommer folgte, stand — wie mir erzählt wird — etwa auf dem gleichen Niveau. Überragende Einzelleistungen, wie wir sie vom Deutschen Theater her in Erinnerung haben (es war einmal!), sollen nicht aufgefallen sein, dagegen war die gesamte Aufführung von jener Güte, die das Schauspielhaus verbürgt.

Am 28. Januar dieses Jahres reihte sich an die Duologie «Heinrich V.» an, das patriotische Festgedicht im Cyklus, Shakespeares royalistisches Bühnenweihespiel, sein «Principe», sein schwächstes Drama und seine liebenswürdigste Historie. Vieles darin wirkt zeitgebunden; nirgends ist er so an dem Handlungsmäßigen vorbeigegangen; nie hat er sich einer solchen Vulgärcharakteristik bedient wie hier in der Gegenüberstellung der englischen Tugendbolde und der französischen Windhunde — trotzdem: das Stück enthält den Bericht von Falstaffs Tode (die grandioseste Botenerzählung von seltsam erschütternder Heiterkeit!), den Monolog am Lagerfeuer, Shakespeares Fürstenspiegel, und die Werbung um Käthchen, eine capricciohafte Lustspielszene von beschwingter Anmut. Auch in der Darstellung des Schauspielhauses kam das Komische mehr zur Geltung, vor allem dank Vollmers überzeugend großmäuligem Pistol, dem Herr Hartmann als Bardolph und Frau Schramm als Hurtig wacker sekundierten. Herr Christians war redlich bemüht, seinen Heinrich als Weiterentwicklung seines Heinz erscheinen zu lassen; aber er hatte nicht die Unbefangenheit, der die Herzen zufliegen, sondern nur den edlen Anstand, der sich zum Schluß das Herz der Prinzessin erobert. In dieser Szene fühlte er sich ganz sicher. Für die tiefsinnigen Betrachtungen am Vorabend wichtiger Ereignisse fehlt es ihm an schlichter Größe, und wenn Herr Christians zu seinem Gott spricht, sucht er durch koketten Augenaufschlag auf ihn zu wirken. Die kindliche Frömmigkeit Heinrichs V. blieb er schuldig wie die Herzlichkeit im Verkehr mit seinen Soldaten. — Die Aufführung, der wieder Oechelhäusers Bearbeitung zu Grunde lag und die teilweise wundervolle Bühnenbilder vermittelte, war dadurch bemerkenswert, daß man die Prologe beibehielt — ein Anachronismus in umgekehrtem Sinne. Uns schafft heute der Kulissenmaler den Kommentar, dessen die ärmlichere Shakespeare-Bühne nicht entraten konnte. Wir brauchen unsere Phantasie nicht mehr unnötig anzustrengen, da wir Zeit und Ort durchaus als ideale Requisiten empfinden. Wenn man aber die herrlichen Verse des Chorus sprechen läßt, so ist nicht abzusehen, warum man sie nicht im Stil des Dichters einem bejahrten, bärtigen Manne an-

vertraut; keinesfalls sollten sie von einer pathetischen Dame, die mehr eine Berolina als eine Britannia verkörpert, vorgetragen werden.

Sehr dürftig fiel die Aufführung von «Viel Lärm um Nichts» aus, die das Berliner Theater mit Agnes Sorma als Gast am 3. März d. J. bot. Schlimmer noch als die schauspielerische Unzulänglichkeit — sogar die köstlichen Szenen der einfältigen Gerichtsdiener wurden um alle Komik gebracht — wirkte die Aufdringlichkeit des Regisseurs, der nach dem Titel der Komödie nur gar zu buchstäblich verfuhr. Eine Märchenstimmung wollte sich nirgends einstellen, nur Kulissenzauber. Die Nachahmung der Shakespeare-Bühne ist natürlich bloß eine kulturhistorische Spielerei, aber noch verwerflicher scheint mir das andere Extrem, Shakespeare mit dem Prunk moderner Ausstattungsstücke zu behängen. In England huldigt man jetzt, um die Massen heranzuziehen, diesem Prinzip; dort kommt ihm aber wenigstens ein erlesener Geschmack zu Hilfe. Leider war davon im Berliner Theater nichts zu spüren. Frau Sorma spielte zum erstenmal die Beatrice; mit einer Süßigkeit und Grazie, wie sie in Deutschland selten sind. Nur gab sie mehr sich selbst als die gesittetere Base des unbändigen Käthchens. Ihre Auffassung steuerte von vornherein auf das glückliche Ende los. Diese Beatrice zeigte in keinem Augenblick die Zähne, sie tat nur so: mit ihr hatte Benedikt leichtes Spiel. Auch dem spitzen Hin und Her der Rede fehlte der Stachel: sie lieh wohl dem Wortgeplänkel ihre (allerdings mehr fräuliche als jungfräuliche) Anmut, aber von Beatricens Lippen darf nicht nur Honig fließen. Verdrießlicher war, daß die Künstlerin recht willkürlich mit Shakespeares Text umsprang und sich einige Virtuosenextempores zurecht legte, auf die sie besser aus Respekt vor der Dichtung verzichtet hätte; so gab es zwei durch nichts gerechtfertigte mimische Soloeinlagen. — Der Rest ist Schweigen.

Max Meyerfeld.

Statistischer Überblick

über die Aufführungen Shakespeare'scher Werke auf den deutschen und einigen ausländischen Theatern im Jahre 1902.

Aachen (Stadttheater, Dir. Paul Schrötter). Ein Sommernachtstraum, 2 m. — Romeo und Julia, 1 m. — Othello, 2 m. (1 m. Fumagalli a. G.) — Hamlet (Schlegel-Tieck) 2 m. (1 m. Fumagalli a. G.) — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein) 1 m. (Barkany a. G.)

Altenburg (Herzogl. Hoftheater, Dir. Intendanzrat Peter Liebig). Ein Sommernachtstraum (Schlegel-Tieck), 2 m.

Altona (Stadttheater, Dir. Bittong und Bachur). König Lear, 2 m. — Hamlet, 2 m. — Die Komödie der Irrungen (Wittmann), 4 m. — Die bezähmte Widerspenstige, 3 m. — Der Kaufmann von Venedig, 3 m. (1 m. L. Connard a. G.) — Romeo und Julia, 1 m. — Was Ihr wollt, 4 m. — Othello, 3 m. — Macbeth, 1 m.

Annaberg (Neues Stadttheater, Dir. Gg. Kurtscholz), Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — Was Ihr wollt (Schlegel), 2 m.

Aschaffenburg (Stadttheater, Dir. Jul. Grossers Wwe.). Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m.

Augsburg (Stadttheater, Dir. Carl Schröder). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. (Lützenkirchen a. G.) — Ein Sommernachtstraum (Schlegel-Tieck), 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 1 m.

Bamberg (Stadttheater, Dir. Hans Reck). Hamlet, 1 m.

Barmen (Stadttheater, Dir. Ad. Steinert). Ein Sommernachtstraum, 2 m. — Othello, 1 m. (Matkowsky a. G.) — Viel Lärm um Nichts, 1 m.

Basel (Stadttheater, Intendanz). Hamlet (Schlegel), 1 m. (Matkowsky a. G.) — Die bezähmte Widerspenstige, 1 m. (w. v.)

Bautzen u. Döbeln (Stadttheater, Dir. Gg. Zimmermann). Othello, 1 m. — Die Bezähmung der Widerspenstigen, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m.

Berlin (Königliche Schauspiele, Neues Königliches Opernhaus). Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 3 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. (Bonn a. G. — König Lear (Schlegel-Tieck), 1 m. — Macbeth (Schlegel-Tieck), 1 m. — König Heinrich IV., 1. Teil, 1 m. — König Heinrich IV., 2. Teil, 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — König Richard III. (Oechelhäuser), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m.

Berlin (Königliche Schauspiele, Schauspielhaus). Die Komödie der Irrungen (Holtei), 4 m. — König Richard III. (Oechelhäuser), 8 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 4 m. (2 m. Bonn a. G.) — Coriolan (Oechelhäuser), 1 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 4 m. — König Lear (Schlegel-Tieck), 3 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Kohlrausch), 2 m. (1 m. Stuttgarter Ensemble.) — Macbeth (Schlegel-Tieck), 2 m. — König Heinrich IV., 1. Teil (Oechelhäuser), 13 m. — König Richard II. (Schlegel), 1 m. — Julius Cäsar (Schlegel), 1 m. — Othello (Baudissin), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m. — Was Ihr wollt (Oechelhäuser), 2 m. — König Heinrich IV., 2. Teil, 4 m. — Hamlet, 1 m. (Frau Sarah Bernhard mit Gesellschaft.)

Berlin (Schillertheater O., Dir. R. Löwenfeld). Die Komödie der Irrungen (Schlegel), 2 m.

Berlin (Friedrich-Wilhelmstädtisches Theater, Dir. Jul. Fritzsche). Romeo und Julia (Schlegel), 1 m.

Berlin (Luisentheater, Dir. Aug. Reiff). Othello, 1 m. — Romeo und Julia, 4 m. (Dir. Ludwig Rosenfeld.) — Othello, 3 m. — Hamlet, 7 m.

Berlin (Carl Weiß-Theater, Dir. Carl Weiß). Othello, 6 m. — Romeo und Julia, 1 m.

Berlin-Friedenau (Dir. Dr.
Viel Lärm um Nichts, 1 m.

Bern (Sommertheater, Dir. C.
Der Widerspenstigen Zähmu

Beuthen, O.-Schl., Gleiwitz et
theater, Dir. Hans Knapp). Ein
nachtstraum (Schlegel), 6
Othello, 2 m. — Hamlet, 2 m
Widerspenstigen Zähmung,

Biel i. Schweiz (Stadttheater,
O. Schmitt). Hamlet, 1 m.

Bielefeld (Sommertheater, Dir
Berstl). König Lear, 2 m.

Bielefeld (Neues Sommerthea
Hans Knapp). Ein Winte
(Dingelstedt), 1 m. — Othello
Hamlet, 1 m. — Romeo u
1 m.

Bielitz (Stadttheater, Dir. Fe
Hamlet, 1 m.

Bonn (Stadttheater, Dir. Jul. B
Othello (Schlegel-Tieck), 1 m
Ihr wollt (Schlegel), 1 m.
O. Beck.) Ein Sommerna
(Schlegel), 2 m.

Braunschweig (Herzogliches H
Der Widerspenstigen Zähmu
rausch), 1 m. — Ein Somm
traum (Schlegel), 1 m. — I
mann von Venedig (Schleg
(1 m. Bonn a. G.) — Viel
Nichts (Holtei), 1 m. — R
Julia (Schlegel), 1 m. — K
(Oechelhäuser), 1 m. (Enge

Bremen (Stadttheater, Dir. Fr.
Jesnitzer). Julius Cäsar (
2 m. — Romeo und Julia (
3 m. — Macbeth (Schlegel-Ti
2 m. — Hamlet, 2 m. (
v. d. Osten a. G.) — Kö
(Schlegel-Tieck), 3 m. (2 m
Goethebund.)

Bremerhaven (Stadttheater,
Michels), Romeo und Julia,

Breslau (Stadttheater, Dir.
Loewe). Othello (Schleg
2 m. (1 m. Frl. Rast, Her
Reicher a. G.) — Ein Winte
1 m. — Romeo und Julia,
(Thaliatheater). Maß für
Koch und A. Voß), 1 m.

Bromberg (Stadttheater, Dir. I
König Heinrich VI., 1. Teil,
König Heinrich VI., 2. Teil,
König Richard III., 2 m.
Kaufmann von Venedig
Meininger Einrichtung), 2 m
let (Schlegel), 1 m. (Christi
— Ein Sommernachtstraum

Brünn (Stadttheater, Dir. C. A. Lechner). Romeo und Julia (Schlegel), 3 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — König Lear, 1 m. (Sonnenthal a. G.)
Celle (Sommertheater, Dir. Rich. Grünberg). Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. (Frl. Lorenz, Hr. Arndt a. G.)
Chemnitz (Stadttheater, Dir. Rich. Jesse). Othello (Schlegel-Tieck), 3 m. — Hamlet (Schlegel), 3 m.
Cincinatti (Deutsches Theater, Dir. Luise Schmid). Romeo und Julia, 1 m.
Czernowitz (Stadttheater. Dir. Kühn u. Müller). Othello, 1 m.
Danzig (Stadttheater, Dir. E. Sowade). Romeo und Julia, 2 m. — Hamlet (Schlegel), 2 m.
Darmstadt (Großherzogl. Hoftheater). Othello (Voß), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 2 m. (1 m. in Worms). — König Lear (Schlegel), 3 m (1 m. in Worms.) — Der Kaufmann von Venedig, 1 m.
Demmin, Parchim u. Waren (Dir. Fr. Berthold). Der Kaufmann von Venedig, 3 m.
Dessau (Herzogliches Hoftheater). Romeo und Julia (Schlegel), 2 m. (1 m Frl. Lorenz a. G.) — Macbeth (Schlegel-Tieck), 1 m. (Molenar a. G.) — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 1 m. — Hamlet, 1 m. (Frl. Lorenz, Hr. Lützenkirchen a. G.)
Detmold (Fürstl. Hoftheater, Dir. A. Berthold). Hamlet, 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 1 m.
Dorpat (Sommertheater, Dir. C. Bretschneider). Hamlet, 1 m.
Dortmund u. Bochum (Stadttheater, Dir. Fritz Pook). Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein-Wittmann), 2 m. — Romeo und Julia, 2 m.
Dresden-Neustadt (Königliches Schauspielhaus). König Richard II. (Schlegel), 1 m. — König Heinrich IV., 1. Teil (Schlegel), 2 m. — König Heinrich IV., 2. Teil (Schlegel), 2 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 2 m. — Julius Cäsar (Schlegel), 2 m. — König Heinrich V. (Schlegel), 2 m. — Hamlet (Schlegel), 3 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. (Fr. Bach-Bendel a. G.) — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m.
Dresden (Residenztheater, Dir. M. Karl). Hamlet, 1 m. (Kainz a. G.)
Düsseldorf (Stadttheater, Dir. Hch. Gottinger). Ein Sommernachtstraum, 1 m. — König Richard III., 2 m. (1 m. Lewinsky a. G.)
Elbing (Stadttheater, Dir. Walter Steinert). Othello, 1 m. (in Marienburg).
Eisenach u. Mühlhausen i. Th. (Stadttheater, Dir. R. Possin). Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 3 m. — Der Kaufmann von Venedig, 2 m.
Ems, Bad (Kurtheater, Dir. D. Karl). Othello, 1 m. (Matkowsky a. G. — Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. (Frl. Lorenz u. Hr. W. Arndt a. G.)
Erfurt (Stadttheater, Dir. Benno Koebke). Macbeth (Dingelstedt), 2 m. (1 m. Frl. Ulrich a. G.) — König Lear (Schlegel-Tieck; nach der Münchener Shakespearebühne), 3 m.
Essen a. d. Ruhr (Stadttheater, Dir. Hans Gelling). König Lear, 2 m. (1 m in Münster, Lortzingtheater.) — Hamlet (Schlegel), 2 m. (Fumagalli a. G.) (1 m. in Münster.) — Macbeth (Schlegel), 1 m. (Fumagalli a. G.) — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 2 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. (Frl. Barkany a. G.)
Flensburg (Stadttheater, Dir. Emil Fritzsche). Der Widerspenstigen Zähmung (Wittmann), 2 m. — (Dir. Harry Oscar). Othello, 2 m. — Romeo und Julia, 1 m.
Frankfurt a. Main (Schauspielhaus). Was ihr wollt, 2 m. — Hamlet (Schlegel), 6 m. (1 m. Fr. Ludwig, 1 m. Kainz, 2 m. Kirch a. G.) — Othello, 4 m. (Kirch a. G.) — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 4 m.
Frankfurt a. Oder (Dir. Oscar Lange). Das Wintermärchen, 1 m. — König Richard III., 1 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m.
Freiburg i. Br. (Stadttheater). Othello (Schlegel-Tieck), 3 m.
Gera (Fürstliches Theater, Dir. Georg Kurtscholz). Romeo und Julia (Schlegel), 3 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. (B. Geidner a. G.)
Giessen (Stadttheater, Dir. Rich. Kruse). Hamlet, 1 m. (Ad. Linck a. G.) — Othello, 1 m. (Kirch a. G.)
Glogau (Stadttheater, Dir. Ludwig Hansing). Hamlet, 1 m.
Gmunden (Saisontheater, Dir. Alfred Cavar). Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 2 m.
Görlitz (Stadttheater, Dir. Anton Hartmann). Die Komödie der Irrungen (Wittmann), 3 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein),

1 m. — (in Bunzlau) — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — Romeo und Julia, 1 m. — Hamlet (Schlegel-Tieck), 2 m. (1 m. in Bunzlau.) — Macbeth, (Schiller-Schlegel-Tieck), 1 m. (Frl. P. Ulrich u. Herr J. Hofmann a. G.)

Görlitz (Wilhelmtheater, Dir. Hans Wahlberg). Othello, 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m.

Göttingen (Stadttheater, Dir. Norbert Berstl). Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m. — König Lear, 1 m. (C. Peppler a. G.) — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 1 m.

Graudenz (Stadttheater, Dir. Arthur Illing). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m.

Graz i. Steiermark (Stadttheater. Dir. Otto Purschian). König Heinrich IV. (Schlegel-Dingelstedt), 2 m. (1 m. Baumeister a. G.) — Der Sturm (Schlegel), 11 m. — König Lear (Voß-Schlegel), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 7 m. — (Theater am Franzensplatz.) Hamlet, 1 m. (Frl. Stiaßny a. G.)

Guben (Stadttheater, Dir. Sascha Hänseler). Hamlet, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. (in Prenzlau).

Halberstadt (Stadttheater, Dir. A. de Nolte). Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 1 m. (Matkowsky a. G.)

Halle a. Saale (Stadttheater, Dir. M. Richards). Macbeth, 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige, 1 m. — Hamlet, 3 m. (1 m. R. Christians a. G.) — Der Sturm (z. 1 m.), 2 m. — Romeo und Julia, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 2 m. — König Lear, 2 m. — Die Komödie der Irrungen, 1 m.

Hamburg (Stadttheater, Dir. Bittong u. Bachur). Hamlet, 2 m. — König Lear, 1 m. — Die Komödie der Irrungen (Wittmann), 2 m. — Die bezähmte Widerspenstige, 2 m. — Der Kaufmann von Venedig, 2 m. (1 m. Frl. Z. Normann a. G.) — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 2 m. — Julius Cäsar, 1 m. — Othello, 1 m. — Macbeth, 4 m.

Hamburg (Deutsches Schauspielhaus, Dir. Alfr. v. Berger). Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 9 m. — König Lear, 2 m. (v. König Heinrich VIII. (v. Berger) einen Akt), 1 m.

Hamburg (Centralhallentheater, Dir. C. Waldemar). Ein Wintermärchen, 2 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Othello, 1 m.

Hanau (Stadttheater, Dir
Oppmar). Viel Lärm
(Holtei), 4 m. (1 m. in
— Othello (Schlegel-Ti
(Matkowsky a. G.)

Hannover (Königliches Th
Kaufmann von Venedig
1 m. — Ein Wintermärcl
stedt), 1 m. — Romeo
(Schlegel), 1 m. — König I
1. Teil (Dingelstedt), 1 n
Heinrich IV., 2. Teil (
1 m. — Othello (Schlegel-
— König Richard III. (
2 m. — Ein Sommer
(Schlegel), 2 m. — J
(Schlegel-Müller), 2 m.

Hannover (Residenztheater,
Rudolph). Othello (Voß),
kowsky a. G.) — Hamlet
1 m. (Kainz a. G.) —
Julia (Schlegel), 1 m. (w

Harburg a. Elbe (Stadtth
Oswald Tandar). Othell
(Dir. Alfred Wötzel.) D
Widerspenstige, 1 m. — (

Heilbronn (Aktientheater,
Krauß). Der Kaufmann
(Meininger Einrichtung),

Helmstedt, Bad (Sommert
Arthur Illing). Romeo
(Wittmann), 1 m.

Hermannstadt (Stadttheate
Bauer). Macbeth, 1 m.
1 m. — Othello, 1 m. —
mann von Venedig, 2 m.

Herne (Stadttheater, Dir.
Othello, 2 m. (1 m. in Recl

Hildburghausen (Sommert
Gg. Schaffnit). Othello,

Hildesheim (Sommertheater,
Berstl). Ein Sommer
(Schlegel), 1 m. — Othel

Ilmenau (Lindentheater, I
Hädicke). Othello, 1 m.

Ingolstadt (Stadttheater, Dir
Hamlet, 1 m. — Der Wid
Zähmung, 1 m.

Inowrazlaw (Theater, Dir.
Hamlet, 1 m.

Innsbruck (Stadttheater, Dir.
Hamlet, 1 m. (Fr. E. B
Lützenkirchen a. G.) — J
1 m.

Kaiserslautern (Stadttheate
Heine). Julius Cäsar (Scl
— König Richard III. (B
mann), 1 m. — Der Ka
Venedig (Schlegel-Tieck)
Hamlet, 1 m. (E. Ludw

Karlsruhe (Gr. Hoftheater) *u. Baden-Baden* (Theater). Othello, 2 m. — König Richard III. (Schlegel), 3 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 3 m. — Was Ihr wollt (Schlegel), 1 m.

Kassel (Königliches Theater). Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 3 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. (Hr. Göhns a. G.) — Der Widerspenstigen Zähmung (Kohlrausch), 3 m. — Macbeth (Schlegel-Tieck), 2 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m.

Kiel (Stadttheater, Dir. C. Häusler). König Richard III. (Schlegel), 1 m. — Ein Wintermärchen, 1 m.

Kiel (Schillertheater, Dir. Fr. Wriedt). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m.

Klagenfurt (Stadttheater, Dir. Marie Leopold). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m.

Koblenz (Stadttheater, Dir. August Dörner). Das Wintermärchen, 2 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m.

Koburg-Gotha (Herzogl. Hoftheater). Macbeth (Schlegel-Tieck-Oechelhäuser), 5 m. — Othello (Tieck), 3 m.

Köln (Neues Stadttheater, Dir. Jul. Hofmann). Othello (Schlegel-Tieck), 2 m. — König Richard III. (Dingelstedt), 2 m. — (Altes Stadttheater.) Othello (w. o.), 1 m.

Köln (Residenztheater, Dir. W. Hasemann). Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 1 m. (Matkowsky a. G.)

Königsberg i. Pr. (Stadttheater, Dir. A. Varena). Hamlet (Schlegel), 2 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m.

Konstanz (Stadttheater, Dir. Erich von Klinkowström). Romeo und Julia (Schlegel), 1 m.

Kreuznach (Kurtheater, Dir. Alfred Helm). Der Kaufmann von Venedig, 1 m.

Lahr i. B. (Stadttheater, Dir. Wilh. Möller). Die bezähmte Widerspenstige, 3 m. — Hamlet (Schlegel-Tieck), 2 m.

Leipzig (Neues Stadttheater, Dir. Max Staegemann). Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. (R. Hahn a. G.) — König Heinrich IV., 1. Teil (Schlegel-Dingelstedt), 2 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (nach dem Originale), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 2 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. — (Altes Theater.) Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m.

Leipzig (Battenbergtheater, Dir. Kaiser u. Fischer). Der Widerspenstigen Zähmung, 3 m.

Libau i. Russland (Stadttheater, Dir. Max Heinrich). Othello, 1 m. — Romeo und Julia, 1 m.

Liegnitz (Stadttheater, Dir. F. W. Herrmann). Ein Sommernachtstraum, 4 m. — Othello, 2 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m.

Liegnitz (Wilhelmtheater, Dir. Ernst Reißig). Die lustigen Weiber von Windsor (Schlegel), 3 m.

Linz a. Donau (Landestheater, Dir. Alfred Cavar). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 3 m. — Othello, 1 m. — Hamlet, 1 m.

Lodz i. Russl. (Thaliatheater, Dir. Albert Rosenthal). Die Komödie der Irrungen, 2 m.

Lübeck (Stadttheater, Dir. Franz Gottscheid). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. — König Lear, 2 m.

Lübeck (Wilhelmtheater, Dir. Emil Feldhusen). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. (A. Otto a. G.)

Lüneburg (Stadttheater, Dir. Rich. Grünberg). Julius Cäsar, 2 m.

Magdeburg (Stadttheater, Dir. A. Cabisius). Romeo und Julia, 1 m. — Viel Lärm um Nichts, 2 m.

Magdeburg (Viktoriatheater, Dir. Sascha Hänseler). Romeo und Julia, 1 m. (Hr. Göhns a. G.)

Mainz (Stadttheater, Dir. Emil Steinbach). Hamlet (Schlegel), 3 m. (1 m. Kirch a. G.)

Mannheim (Großherzogl. Hof- und Nationaltheater). Macbeth (Dingelstedt), 2 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 2 m. — Julius Cäsar (Schlegel), 2 m. (1 m. Wassermann a. G.) — Hamlet (Schlegel), 1 m. (Kainz a. G.)

Marienbad i. B. (Stadttheater, Dir. Jul. Laska). Hamlet (Schlegel), 1 m. (Morrison a. G.)

Meiningen (Herzogliches Hoftheater). Macbeth (Schlegel), 3 m. (1 m. Frl. R. Poppe u. Hr. Fumagalli a. G.) — Hamlet, 1 m. (Fumagalli a. G.) — Was Ihr wollt (Schlegel), 1 m. (in Hildburghausen). — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m.

Mülhausen i. Elsass (Thaliatheater, Dir. C. Schroth-Collot). Die bezähmte Widerspenstige, 1 m.

Meran i. Tirol (Stadttheater, Dir. C. v. Maixdorff(. Ein Sommernachtstraum, 2 m. — Othello, 1 m.
Metz (Stadttheater, Dir. Dagobert Neuffer). König Lear, 1 m. — Außerdem je 1 Aufzug oder Szene aus Richard III., Romeo und Julia, Sommernachtstraum, Der Kaufmann von Venedig u. Othello, 2 m.
München (Königl. Hof- u. Nationaltheater). Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 3 m. — Was Ihr wollt (Schlegel), 3 mal. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 5 m. — Viel Lärm um Nichts (Tieck), 2 m. — Die Komödie der Irrungen (Schlegel), 2 m. — Hamlet (Schlegel), 3 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — König Richard II. (Schlegel), 3 m.
München (Königliches Residenztheater). Viel Lärm um Nichts (Tieck), 2 m. — Othello (Schlegel), 3 m. (Fumagalli a. G.)
München (Prinzregententheater). Viel Lärm um Nichts (Tieck), 1 m. — Die Komödie der Irrungen (Schlegel), 1 m. — Was ihr wollt (Schlegel), 2 m. — Hamlet (Schlegel), 3 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 2 m.
München-Gladbach (Stadttheater, Dir. Osc. Schlegel). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige, 1 m.
Münster i. W. (Sommertheater. Dir. Jos. Zwenger). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m.
Naumburg (Stadttheater, Dir. H. Norbert). Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. (Laue a. G.)
Neisse (Stadttheater, Dir. R. Goeschke). Die bezähmte Widerspenstige, 1 m. — König Lear, 1 m.
Nordhausen (Stadttheater, Dir. W. Steinert). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Othello, 1 m.
Nürnberg (Stadttheater, Dir. Hans Reck). Hamlet (Schlegel), 3 m. (1 m. Kainz a. G.)
Oldenburg i. Gr. (Großherzogl. Theater). Macbeth (Schlegel-Tieck), 2 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 2 m.
Olmütz (Kgl. Städt. Theater). Othello 1 m. — Ein Wintermärchen, 1 m.
Oppeln u. Ratibor (Stadttheater. Dir. Juliette Ewers). Der Widerspenstigen Zähmung (Baudissin-Deinhardstein), 3 m.
Osnabrück (Stadttheater. Dir. A. Berthold). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Viel Lärm um Nichts, 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 1 m.
Pforzheim (Saisontheater, Dir. Urbans Erben). Othello, 1 m.
Philadelphia (Deutsches Theater, Dir. Alex. Wurster). Othello, 3 m.
Plauen i. V. (Stadttheater, Dir. S. C. Staack). Othello, 1 m.
Posen (Stadttheater, Dir. Hans Wahlberg). Hamlet, 1 m.
Potsdam (Kgl. Schauspielhaus, Dir. Otto Wenghöfer). Othello, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Ein Wintermärchen, 4 m.
Prag (Neues Deutsches Theater, Dir. Angelo Neumann). Ein Sommernachtstraum, 1 m. — Rönig Richard III., 1 m. (Ph. Manning a. G.) — Romeo und Julia, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 2 m. — (Kgl. Deutsches Landestheater.) Was Ihr wollt, 1 m.
Regensburg (Stadttheater, Dir. A. Berti-Eilers). Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 1 m.
Reichenberg i. B. (Stadttheater, Dir. Emanuel Westen). Der Kaufmann von Venedig, 1 m.
Reval i. Russl. (Stadttheater. Dir. Carl Bretschneider). König Heinrich IV., 2 m. — Ein Sommernachtstraum, 1 m. — Othello, 1 m.
Riga (Stadttheater, Dir. Richard Balder). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. — Romeo und Julia, 1 m.
Riga (Hogensberger Park, Dir. Wilhelm Rieckhof). Die Zähmung der Widerspenstigen, 1 m.
Rosenheim (Saisontheater, Dir. Franz Moosbauer). Othello, 1 m. (Fiala a. G.)
Rostock i. M. (Stadttheater. Dir. Rich. Hagen). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 2 m.
Saarbrücken (Thaliatheater, Dir. A. Bömly). Hamlet, 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m.
Schleswig (Stadttheater), Dir. F. L. Weiß). Ein Sommernachtstraum, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 2 m. (1 m. in Rendsburg).
Schwerin (Großherzogliches Hoftheater). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 4 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m.
Siegen (Sommertheater, Dir. Jos. Herrmann). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m.
Sondershausen (Fürstl. Theater. Dir. Frz. Wackwitz). Der Kaufmann von Venedig, 1 m.

Stade (Tivolitheater, Dir. Ernst Immisch). Die Bezähmung der Widerspenstigen, 1 m.

Stettin (Stadttheater, Dir. F. Gluth). Ein Sommernachtstraum, 1 m. — Romeo und Julia, 1 m. — Othello, 2 m.

Stettin (Bellevuetheater, Dir. Leon Resemann). Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 1 m. — Romeo und Julia (Wittmann), 3 m.

St.-Gallen (Stadttheater, Dir. Kruse u. Helm). Macbeth, 1 m. (Fumagalli a. G.)

Stockholm (Königliches Theater). Hamlet (Morand u. Schwoob), 1 m. (Fr. Sarah Bernhardt u. Gesellsch.)

Stralsund (Schauspielhaus, Dir. Ludwig Treutler). Othello, 2 m. (1 m. in Greifswald). — Der Kaufmann von Venedig, 2 m. (1 m. w. v.) — Hamlet, 1 m.

Strassburg i. Els. (Stadttheater). Ein Sommernachtstraum, 1 m. — König Lear (Oechelhäuser), 1 m.

Stuttgart-Cannstadt (Königl. Wilhelma-Theater). Der Widerspenstigen Zähmung (Kohlrausch), 4 m.

Teplitz-Schönau (Stadttheater, Dir. E. Raul). Othello, 1 m. — Ein Sommernachtstraum, 1 m. — Hamlet, 1 m.

Tilsit (Stadttheater, Dir. E. Hannemann, Hamlet, 1 m.

Trier (Stadttheater, Dir. Mondel und Manussi). Hamlet, 2 m.

Tübingen (Stadttheater, Dir. J. Heydecker). Viel Lärm um Nichts (Schlegel-Tieck), 1 m. (F. Basil a. G.)

Ulm (Stadttheater, Dir. Hch. Robert). Hamlet, 1 m. — Romeo und Julia, 1 m. (Frl. M. Morello a. G.) — Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. (Frl. B. Dewald u. Hr. Kidaisch a. G.)

Warmbrunn (Kurtheater, Dir. F. W. Herrmann). Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 1 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m.

Weimar (Großherzogliches Hoftheater). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 4 m. (1 m. Possart a. G.)

Wien (K. K. Hofburgtheater). König Lear (Voß-Schlegel), 3 m. — Troilus und Cressida, z. 1. M. (Gelber), 9 m. — Die Widerspenstige (Deinhardstein), 2 m. — König Richard II. (Dingelstedt), 2 m. — König Heinrich IV. 1. T. (Dingelstedt), 1 m. — König Heinrich IV. 2. T. (Dingelstedt), 1 m. Maß für Maß (z. 1. M.), 6 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 2 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. (Hr. Feistel a. G.) — Hamlet (Schlegel), 3 m. — König Richard III. (Dingelstedt), 1 m.

Wien (Raimundtheater, Direktor Ernst Gettke). König Richard III. (Schlegel), 2 m. (F. Bonn a. G.) — Othello, 1 m. (G. Salvini mit Truppe v. A. Saltarelli.) — Die bezähmte Widerspenstige, 1 m. (w. v.)

Wien (Kaiserjubiläumstheater, Dir. A. Müller-Guttenbrunn). Der Kaufmann von Venedig, 2 m. — Hamlet (Schlegel), 2 m.

Wiesbaden (Königliche Schauspiele). Die Komödie der Irrungen (Holtei), 1 m. — Ein Sommernachtstraum, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 2 m. (1 m. M. Grube a. G.)

Würzburg (Stadttheater, Hch. Adolphi). Hamlet, 1 m. (Schmidt-Häßler a. G.) — Die bezähmte Widerspenstige, 2 m. — Othello, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel-Tieck), 2 m.

Zittau (Stadttheater, Dir. D. Karl). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. (J. Lewinsky a. G.)

Zürich (Stadttheater, Dir. Alfred Reucker). Romeo und Julia, 1 m. (Sada Yacco u. Gesellsch.) — Othello, 2 m. (1 m. Fumagalli a. G.) — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. (Fumagalli a. G.) — Der Widerspenstigen Zähmung, 2 m.

Zweibrücken (Stadttheater, Dir. Franz Trauth). Othello, 1 m. (Hch. Hacker a. G.)

Zwickau (Stadttheater, Dir. Jul. Otto u. Frido Grelle). Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 2 m. (Matkowsky a. G.) (1 m. in Reichenbach.) König Lear (Barnay-Wittmann), 2 m. (A. Otto a. G.) (1 m. in Reichenbach.)

Nach vorstehender Statistik sind somit von 171 Theatergesellschaften 25 Sh speare'sche Werke in 785 Aufführungen zur Darstellung gebracht, und zwar verte sich diese wie folgt:

Hamlet	104	mal durch	61	Gesellschaf
Othello	102	„ „	65	„
Der Kaufmann von Venedig	91	„ „	48	„
Die bezähmte Widerspenstige	80	„ „	51	„
Romeo und Julia	70	„ „	47	„
Ein Sommernachtstraum	59	„ „	29	„
König Lear	38	„ „	20	„
Macbeth	32	„ „	16	„
Ein Wintermärchen	28	„ „	14	„
König Richard III.	27	„ „	12	„
König Heinrich IV. 1. T.	24	„ „	7	„
Die Komödie der Irrungen	22	„ „	9	„
Viel Lärm um Nichts	20	„ „	9	„
Was ihr wollt	19	„ „	9	„
Julius Cäsar	16	„ „	9	„
Der Sturm	13	„ „	2	„
König Heinrich IV. 2. T.	9	„ „	4	„
Troilus and Cressida	9	„ „	1	„
König Richard II.	7	„ „	4	„
Maß für Maß	7	„ „	2	„
Die lustigen Weiber von Windsor	3	„ „	1	„
König Heinrich V.	2	„ „	1	„
Coriolanus	1	„ „	1	„
König Heinrich VI. 1. T.	1	„ „	1	„
König Heinrich VI. 2. T.	1	„ „	1	„

Außerdem gelangten von «König Heinrich VIII.» der 1. Akt (am Deutsc Schauspielhause in Hamburg) 1 m. —, von «Richard III.», 1. Aufzug, «Romeo Julia», Balkonszene, «Ein Sommernachtstraum», letzter Aufzug, «Der Kaufn von Venedig», vierter Aufzug und «Othello», letzter Aufzug am Stadttheate Metz je 2 m. zur Aufführung, sowie «Die bezähmte Widerspenstige» in Holbein's Bearbeitung als «Liebe kann alles» an wenigen kleinen Bühnen.

Leipzig, im April 1903. Armin Wechsung.

Shakespeare-Bibliographie

1902

«Mit Nachträgen zur Bibliographie im Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft Bd I—XXXVIII. 1865—1902.»

Von

Dr. Richard Schröder

Oberbibliothekar an der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

VORBEMERKUNG

Die Shakespeare-Literatur des Jahres 1902 ist gegen die der vorhergehenden Jahre nicht unwesentlich zurückgeblieben und zwar ist nicht allein der Zahl nach eine Abnahme der Schriften über den Dichter zu konstatieren, auch nach dem Werte der Arbeiten ist das in früheren Jahren Geleistete nicht erreicht worden. Das bezieht sich in beiden Fällen sowohl auf die Textausgaben, wo außer der Lee'schen Faksimile-Reproduktion und der Fortführung des Edinburgh Folio Shakespeare erstklassige Arbeiten nicht zu verzeichnen waren, als auch auf Erläuterungsschriften und Arbeiten biographischer Art. An bedeutsamen Werken bringt der vorliegende Jahrgang der Bibliographie nur sehr Weniges; dahingegen hat der durch das Gallup'sche Buch von neuem angefachte Bacon-Schwindel im verflossenen Jahre wiederum eine stattliche Anzahl mehr oder weniger kritisch zu nehmender Schriften hervorgerufen. Die ernste Shakespeare-Forschung ist indessen dadurch kaum gefördert worden.

Die Anordnung der eigentlichen Bibliographie hat gegen früher keine Änderung erfahren, wohingegen das Register durch Schlagworte weiterhin verstärkt und dadurch hoffentlich brauchbarer gemacht worden ist. Es wird dem Benutzer der Bibliographie schwerlich eine Antwort schuldig bleiben.

Schließlich richte ich an alle Freunde der Shakespeare-Forschung von neuem die Bitte um Zusendung oder Mitteilung von

neuen Erscheinungen über Shakespeare, ganz besonders soweit dieselben als Zeitschriftenaufsätze, Sonderabdrücke u. s. w. nicht in den Buchhandel kommen. Denjenigen Herren Verfassern und Verlegern, die mich im vergangenen Jahre durch derartige Zusendungen unterstützt haben, sage ich an dieser Stelle freundlichen Dank.

Charlottenburg, **Richard Schröder.**
Goethestraße 24.

I. ENGLAND und AMERIKA

a. Gesamt-Ausgaben

[in Original und Übersetzung]

1189 *The Arden Shakespeare.* Edited by Edmund K. Chambers. Boston: D. C. Heath and Co. [1895—1902.] 16°

Heath's English Classics.

Bis jetzt sind erschienen: Hamlet — Macbeth — Julius Caesar — Twelfth Night — As You Like it — Richard ii. — A Midsummer Night's Dream — Richard iii. — Henry V. — King Lear — King John — Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36 S. 352 und No. 2[37].

Dazu: The Tempest 1900. (7, 31, 127 S.) — Coriolanus. 1900. (7, 17, 231 S.) — Merchant of Venice. 1900. (3, 34, 142 S.) — Cymbeline. 1900. (7, 28, 180 S.) — Much Ado about Nothing 1902. (Vgl. No. **1213.**)

1190 Works. With an Introduction and Notes by John Dennis, and Illustrations by Byam Shaw. (*The Chiswick Shakespeare.*) Vol. 1—33. London: George Bell and Sons — New York: The Macmillan Co. 1899—1902. 16°

Über die bisher erschienenen Bände vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 351, No. 3[37] und 596[38]. Die Bandzählung ist unsicher und wechselt beständig in den verschiedenen Bibliographien.

Neu erschienen sind 1902: Vol. 26: The Comedy of Errors — Vol. 27: King Henry vi. Parts 2 and 3 — Vol. 28: King Richard iii. — Vol. 29: King Henry viii. (XI, 141 S.) — Vol. 30: All's Well that Ends Well — Vol. 31: Pericles — Vol. 32: Taming of the Shrew — Vol. 33: Troilus and Cressida.

1191 The Works of Shakespeare. Edited under the general editorship of Edward Dowden. Vol. 1—4. London: Methuen and Co. 1899—1902. 8°

Erschienen sind bisher: Vol. 1: Hamlet. Edited by Edward Dowden. 1899 (s. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 351) — Vol. 2: Romeo and Juliet. Edited by Edward Dowden. 1900 (s. No. 4[37]) — Vol. 3: King Lear. Edited by W. J. Craig. 1901. (LXIV, 249 S.) (s. No. **597**[38])

Neu erschienen ist: Vol. 4: The Tragedy of Julius Caesar. Edited by Michael Macmillan 1902. (XLIII, 179 S.) Vgl. auch No. **1204.**

Rezensionen [zu Vol. 3]: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 38. 1902. S. 264 ff. (von M. Blackmore Evans.) — [zu Vol. 4]: The Athenæum. London. No. 3891, May 24, 1902. S. 667 (Mr. Macmillan's notes are full, and he has evidently taken infinite pains with them; but to our fancy they savour to much of a grammatical commentary to be altogether relished by the general. Indeed, we can imagine that, like M. Jourdain, who was surprised to find that he had been talking prose all his life, Shakspeare himself might have been startled, or at least amused, on being told that a zeugma here, an oxymoron there, an an anacoluthon elsewhere had been detected in his lines, and that he had freely dea in hypallage, chiasmus, prolepsis, and «such-like branches of learning». Mr. Macmillan work, however, is thorough and accurate, and this fourth volume may claim an equ place with its predecessors in what is one of the most desirable of the recent issues Shakespeare's works.) — Journal of Education. May 1902. S. 311 (an admirable editio

1192 *Avon Edition* of Shakespeare's Works. New York: Funk & Wagna 1900. 12 vols.

1193 The Works of Shakespeare. Edited by W. E. Henley. *The Edinbur Folio Shakespeare.* Vol. 1—4. London: Grant Richards 1901—1902. 2°

Erschienen sind bis jetzt (1901): THE TEMPEST — THE TWO GENTLEMEN OF VERONA — THE MERRY WIVES OF WINDSOR.

Vgl. No. **603**[a].

Neu erschienen sind (1902): A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM — LOVE'S LABOUR LOST — MUCH ADO ABOUT NOTHING — THE MERCHANT OF VENICE — AS YOU LIKE IT — ALL'S WELL THAT ENDS WELL — THE TAMING OF THE SHREW — TWELFTH NIGHT — KING JOHN — KING RICHARD II. — KING HENRY IV. FIRST PART — 18: KING HENRY IV. SECOND PART — 19: KING HENRY V. — 20: KING HENRY VI. FIRST PART.

Rezension: The Academy and Literature. London. Vol. 63. No 1592. 8 November, 1902. S. 483. — The Athenæum. London, No. 3891, May 24, 1902. S. 667f. (In all that relates to the get-up of the edition the work is perfection. In the absence of all textual notes it is scarcely possible to do justice to the editor. We may, however, say that in his recension of the text, wether we agree with him or not in the result, we find evidence throughout of carefull consideration of all points which have engaged the attention of the multitude of commentators who have preceded him. The critic will, of course, regret that it did not enter into Mr. Henley's plan to note all departures from the original editions; but the general reader will probably be content to place himself in the hands of a man of Mr. Henley's reputation.) — Ebenda. No. 3907, Sept. 13, 1902. S. 359.

1194 *The Windsor Shakespeare.* Edited with Notes by Henry N. HUDSON. Edinburgh: T. C. and E. C. Jack 1902. 8°

Über die bisher erschienenen Bände s. No. **606**[a].

Neu erschienen sind 1902: OTHELLO (137 S.) — KING LEAR (148 S.) — THE MERRY Wives of Windsor (101 S.) — THE TEMPEST (110 S.)

Rezensionen: Literature. London. Vol. 9. No. 212. November 9, 1901. S. 442f. (This Edition is practically identical with the Harvard Edition, the work of the same editor, published in America in 1881. The only differences are that the lines are now numbered — a great convenience — and excellent frontispieces are added to each volume. But in their get-up, these slim volumes, bound in red and gold covers, light to the hand yet large enough to look imposing in a bookcase, are an immense improvement on the Harvard. Mr. Hudson aims at satisfying the Shakespeare student without burdening the general reader, by putting just enough notes at the foot of the page to help the reader over real difficulties, and holding over the more elaborate comment till the end of each play. The notes that accompany the text are decidedly helpful so long as they are merely explanatory. But Mr. Hudson is not so successful when he critizeses Shakespeare . . .)

1195 Shakespeares COMEDIES, HISTORIES, & TRAGEDIES being a reproduction in facsimile of the first folio edition 1623 from the Chatsworth copy in the possession of the Duke of Devonshire, K. G. With introduction and census of copies by Sidney LEE. Oxford: Clarendon Press 1902. (XXXV, 45, 907 S.) 2°

Vgl. No. **813**[a].

1196 The Works of Shakespeare. London: Methuen and Co. 1902. 8°

The Tempest. Edited by Morton LUCE. (LXX, 184 S.) Vgl. No. **1218**.

Rezension: Beiblatt zur Anglia. Mitteilungen über englische Sprache und Literatur. Halle a. S. Bd 13. No. 9. September 1902. S. 259ff. (von R. ACKERMANN)

1197 Plays, with Introduction by SHERWYN. London: A. and C. Black 1902. 8°

1198 *The Picture Shakespeare.* London, Glagow, Dublin: Blackie and Son, Ltd. 8°

Über die bisher erschienenen Bände vgl. No. **608**[a].

Neu erschienen sind 1902: RICHARD THE SECOND (186 S.) — HAMLET.

Rezension: The Academy and Literature London. Vol. 63. No. 1584. 13 September, 1902. S. 262. — [Zu A.Y.L.I.] The Schoolmaster. April 27, 1901. S 762 (ought to have an assured place among the many editions of the great Bard) — [zu J. C.] The Educational Times. London. May 1901. S. 222 (a well printed text of the play, with a sufficiency of short explanatory notes. Perhaps, rather a young reader's than a student's edition) — The Head Teacher. April 20, 1901. S. 7 (The notes and appendix in this edition are very good and very suitable for schools . . . We cannot say much for the pictures) — The Bookman. May 1901. S. 64 (A coloured frontispiece, many illustrations, and unusually full notes, are among the attractions of this edition) — Literature. London. June 22, 1901. S. 538 (not so well illustrated as «A.Y.L.I.») — Schoolmaster. July 6, 1901. S. 15 (an ideal school edition) — Academy. London. September 14, 1901 (anerkennend) — Practical Teacher. August 1901. S. 104 (particularly well printed, and a special feature has been made of the pictures) — [zu Macbeth] The Academy and Literature. London. No. 1550. 18 January, 1902. Education Supplement. S. 60.]

1199 Shakespeare's COMEDIES. With Frontispiece. Thin Paper Edition. London: G. Newnes, Ltd. 1902. (963 S.) 16°

1200 Shakespeare's HISTORIES and Poems. With Frontispiece. Thin Edition. London: G. Newnes, Ltd. 1902. (976 S.) 16°

1201 Shakespeare's TRAGEDIES. With Frontispiece. Thin Paper Edition. Lo G. Newnes, Ltd. 1902. (1065 S.) 16°

---

b. AUSGABEN UND ÜBERSETZUNGEN EINZELNER DRAMEN

King Henry IV.

1202 HENRY IV. Part 1. Edited by H. W. ORD. London: A. and C. 1902. (XXXI, 124 S.) 8°

Black's School Shakespeare.

Rezension: The Academy and Literature. London. Vol. 63. No. 1584. 13 Sept 1902. S. 262.

Julius Caesar

1203 JULIUS CÆSAR; with introduction, notes and examination papers (sele by Brainerd KELLOGG. Illustrated. New York: Maynard, Merrill and Co. (228 S) 32°

1204 The Tragedy of JULIUS CÆSAR. Edited by Michael MACMILLAN. Lo Methuen and Co. 1902. (XLIII, 179 S.) 8°

s. The Works of Shakespeare unter No. 1191.

1205 JULIUS CÆSAR. With an Introduction and Notes. Edited by M. MEIKLEJOHN. London: Holden 1902. (136 S.) 8°

1206 JULIUS CÆSAR. With Introduction, Notes and Appendices by A. E. Ro London: Simpkin 1902. 8°

Normal Tutorial Series.

Vgl. auch No. 115.

1207 JULIUS CÆSAR. By William Shakespeare. Edited for school us Albert H. TOLMAN. New York and Chicago: Globe School Book Co. (324 S.) 12°

1208 Shakespeare's JULIUS CÆSAR. London: Normal Corresp. College 1902. 8°

King Lear

1209 KING LEAR. Edited by D. Nichol SMITH. London: W. G. Blacki Son 1902. (XXVII, 174 S.) 8°

The Warwick Edition.

Über die früher erschienenen Bände dieser Ausgabe vergl. den Index unter «Warwick E

Rezension: The Academy and Literature. London. Vol. 63. No. 1584. 13 Sept 1903. S. 262.

Macbeth

1210 Shakespeare's MACBETH. Edited by W. L. Lyde. London: A. a Black 1902. 8°

Black's School Shakespeare.

Midsummer Night's Dream

1211 MIDSUMMER NIGHT'S DREAM. Boston: D. C. Heath & Co. 1900. 1

Heath's home and school classics.

1212 A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM. Edited with Introduction and Note John LEES. London: Allman and Son 1902. (121 S.) 8°

Much Ado About Nothing

1213 MUCH ADO ABOUT NOTHING. Edited by J. C. SMITH. Boston: D. C. Heath & Co. 1902.

Rezension: Modern Language Notes. Baltimore. Vol. 17. No. 4. Sp. 256.

This is another of the plays separately edited under the general supervision of Prof. C. H. Herford, which are known as «THE ARDEN SHAKESPEARE». (Vgl. No 1189.) The same editor contributed the «AS YOU LIKE IT» to the series and is, therefore, a tried hand in carrying out the avowed purpose to give special attention to the literary and artistic interpretation of the plays, though without neglecting the necessary points of grammar and language. Vgl. auch Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. 1900. S. 352.

Pericles

1214 MARINA: A Dramatic Romance. By William Shakespeare. Being the Shakespearean Portion of the Tragedy of «PERICLES». Edited by S. WELLWOOD. London: Grant Richards 1902. (48 S.) 8°

Vgl. No. 1374.

King Richard III.

1215 RICHARD III. Edited by W. L. LYDE. London: A. and C. Black 1902. (XXXV. 160 S.) 8°

Black's School Shakespeare.

Rezension: The Academy and Literature. London. Vol. 63. No. 1584. 13 September, 1902. S. 262.

1216 RICHARD III. With Introduction, Notes, and Appendices by J. E. B. MCALLEN. London: Simpkin 1892. 8°

Normal Tutorial Series.

1217 KING RICHARD III. Edited, with Introduction and Notes, Arranged and Classified by Thomas PAGE. London: Moffatt and Paige 1902. (236 S.) 8°

(Plays of Shakespeare.)

Vgl. No. 622**.

Tempest

1218 The TEMPEST. Edited by Morton LUCE. London: Methuen and Co. 1902. (LXX, 184 S.) 8°

The WORKS of Shakespeare. Siehe unten No. 1196.

1219 THE TEMPEST. Edited by Oliphant SMEATON. London: J. M. Dent & Co. 1902. 8°

Temple Shakespeare for Schools.

Rezension: The Academy and Literature. London. Vol. 63. No. 1584. 13 Semptember, 1902. S. 262.

---

c. NICHT DRAMATISCHE WERKE

[in Original und Übersetzung]

1220 Shakespeare's SONNETS. London and New York: John Lane 1902. (236 S.) 18°

---

d. ANTHOLOGIEN, AUSZÜGE, KONKORDANZEN UND ÄHNLICHES

1221 A SCHOOL ANTHOLOGY of English Verse from Chaucer to the Present Day. By J. H. LOBBAN. Part I. Chaucer to Burns. London: William Blackwood and Sons 1902. (259 S.) 8°

An edition of the book will be issued under the title «An ANTHOLOGY of English Verse», suitable for school prizes.

1222 SELECTIONS from the English Poets. Edited by Edward ARBER. Vol. The SHAKESPEARE ANTHOLOGY 1592—1616. Oxford: University Press 1902. 8°

A new illustrated edition of «British Anthologies». Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. S. 352 und 90ff.

1223 SONGS from the Plays of William Shakespeare. London: Curtis 1901.

---

e. SHAKESPEAREANA

1224 A., Q.: Shakespeare v. Bacon.

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 9. January-June 1902. S. 245.
Vgl. auch No. 1413.

1225 ABSENS: «Antony and Cleopatra» Act II, sc. II, l. 211—216.

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 9. January-June 1902. S. 342.
Vgl. dazu ebenda S. 222f. (von N. Hancock PRENTER No. 1384) und S. 542 (von Jul MARSHALL No. 1358).

1226a ALDENHAM: «The Tempest» Anagram.

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 9. January-June 1902. S. 70.
Vgl. ferner dazu ebenda S. 70 (von E. SIBREE No. 1431), ebenda Series 9. Vol. 8. Ju December 1901. S. 442 (von E. SIBREE No. 1431), ebenda S. 512 (von Q. V. No. 144 von C. B. MOUNT No. 1369 und von Edward YARDLEY No. 1495).

1226b ALLEN, Joseph C.: The Julius Caesar of Shakespeare and of Histo

Poet-Lore. A quarterly magazine of letters. Boston. Vol. 13. (New Series. Vol. 5.) 1901. S. 5
Shakespeare in seiner Auffassung Caesars folgt Plutarch, indem er ihn verkleinert und menschlichen Schwächen weit mehr behaftet hinstellt als er tatsächlich war.

1227 ALLUSION, A seventeenth-century, to Shakespeare, edited by Edwa J. L. SCOTT.

The Athenæum. London. 1902. No. 3902.
This allusion (Harleian Ms. 6947, f. 401) to Shakespeare in a series of satirical stanzas to music and composed about the year 1669 seems to be hitherto unnoticed, and, l all mentions of him in the seventeenth century, is interesting.

1228 B., C. C.: Cellini and Shakespeare.

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 9. January-June 1902. S 417.
Vgl. auch No. 1251.

1229 B., C. C.: «Rabbating».

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 8. July-December 1901. S. 21.
Vgl. auch unter No. 798[36] und 1231.

1230 B., C. H.: Richard III. and Daniel Quilp.

The Academy. London. No. 1549. 11 January, 1902. S. 680.
Vgl. No. 96*.

1231 B., H. J.: «Rabbating».

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 8. July-December 1901. S. 22.
Vgl. auch unter No. 798[36] und 1229.

1232 B., H. J.: Shakespearean Relic.

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 8. July-December 1901. S. 161f.
Vgl. auch No. 1396.

1233 BALDWIN, Edward Chauncey: Ben Jonson's Indebtedness to the Gr Character-Sketch.

Modern Language Notes. Baltimore. Jg. 16. 1901. Sp. 385—396.
Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 38. 1902. S. 328.

1234 BATES, E. S.: Shakespeare as History.

Gentleman's Magazine. London. February 1902.

1235 BEECHING, H. C.: The Sonnets of Shakespeare.

Cornhill Magazine. London. February 1902.

1236 BEGBIE, Harold: Statuary of Lord Ronald Sutherland Gower. Illustrated.
Magazine of Art. London. March 1902.
Rezension: Review of Reviews. London. Vol. 25. No. 147. March 1902. S. 272. (The Shakespeare Memorial at Stratford-on-Avon.)

1237 BOAS, Frederick S.: A Pre-Shaksperean Richard II.
Fortnightly Review. London. September 1902. LXXII. S. 391—404.
Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 39. Zeitschriftenschau.

1238 BOAS, Frederick S.: Shakespeare and his Predecessors in the English Drama. New Impression. London: J. Murray 1902. (564 S.) 8°
Über die erste Ausgabe vom J. 1896 s. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 28. S. 323.

1239 BOMPAS, George Cox: The Problem of the Shakespeare Plays. London: Sampson Low, Marston & Co. 1902. (V, 119 S.) 8°

Inhalt:

The Problem — W. Shakespeare's Life and Works — Francis Bacon's Life and Education — Comparison of the Plays with Bacon's Prose Works — The «Promus» — Comparison of the Plays with Bacon's Life — «Hamlet» — «Twelfth Night» — «Love's Labour's Lost» — «Two Gentlemen of Verona» and «Midsummer Night's Dream» — Historical Plays, 1591 — «Venus and Adonis» and «Lucrece», 1593—1594 — The «Comedy of Errors» and other Plays, 1594—1600 — The Dark Period, 1601—1606 — Bacon's Late Prosperity, 1606—1620 — Bacon's Fall, 1621 — Contemporary Allusions. The Folio of 1623 — Rifts in the Clouds — Conclusion — Index.

Rezensionen: Zeitschrift der internationalen Musik-Gesellschaft. Leipzig. Jg. 3. 1902. S. 336 f. (von C[h.] M[aclean].) — The Times. London. Literary Supplement. March 7, 1902.

1240 BORRAJO, Edward M.: Cellini and Shakespeare.
Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 9. January-June 1902. S. 416.
Vgl. auch No. 1251.

1241 BOWERS, G.: Pass-tickets or Checks at Theatres in Shakespeare's Time.
Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 8. July-December 1901. S. 84.
Vgl. ebenda S. 151 (von Everard Home COLEMAN unter No. 1253).

1242 BRADLEY, A. C.: The Rejection of Falstaff.
Fortnightly Review. London. May 1902. Vol. 71. S. 849—866.

1243 BURGESS, W. N.: One Hundred Sonnets Prefaced by an Essay on the Sonnet's History and Place in English Verse. London: Sherrat & Hughes 1902. (146 S.) 8°
Ist identisch mit No. 1438.

1244 BUTLER, James D.: London Libraries in the Elizabethan Era.
Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 9. January-June 1902. S. 329.
Vgl. auch No. 1346.

1245 C., M.: Malvolio and Micawber.
The Academy. London. No. 1549. 11 January, 1902. S. 680.
Vgl. No. 96*.

1246 CALVERT, Albert F.: Bacon and Shakespeare. Illustrated. London: Dean & Son 1902. (VIII, 138 S.) 8°
Rezension: The Times. London. Literary Supplement. March 7, 1902.

1247 CAMP, In the Baconian.
The Academy and Literature. London. Vol. 63. No. 1574. 5 July 1902. S. 35.
Enthält nur eine Besprechung des WEBB'schen Buches: The Mystery of William Shakespeare. 1902. Vgl. 1480.

1248 CAMPBELL, Lewis: Shakespeare's «Hamlet».
Fortnightly Review. London. September 1902. LXXII. S. 500—512.

1249 CANDLER, H.: Mrs. Gallup's Cypher Story — A Reply to Mr. Mallock.
Nineteenth Century and after. London. January 1902. S. 50—60.
Vgl. No. 830**.

1250 CARTER, George: Questions on Shakespeare's A Midsummer Night's Dream. London: Relfe 1902. 8°

1251 CELLINI and Shakespeare.

Vgl. die Aufsätze in den Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 9. January-June 1902. S. 308 (von St. SWITHIN No. 1454), ebenda S. 416 (von Edward M. BORRAJO No. 1240), ebenda S. 416 f. (von B. D. MOSELEY No. 1637), ebenda S. 417 (von C. C. B. No. 1228) und ebenda S. 417 (von S. C. H. No. 1306).

1252 CHILD, Harold: Stratford-on-Avon and the Shakespeare Country. London: Grant Richards 1902.

Rezension: The Academy and Literature. London. Vol. 63. No. 1580. 16 August, 1902. S. 175.

1253 COLEMAN, Everard Home: Pass-tickets or Checks at Theatres in Shakespeare's Time.

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 8. July-December 1901. S. 151.
Vgl. ebenda S. 84 (von G. BOWERS unter No. 1241).

1254 COLEMAN, John: The Shakespeare Theatre and University.

Playgoer. London. January 15, 1902.

1255 COLLINS, J. Churton: Shakespearean Paradoxes.

National Review. London. December 1902.

1256 CRAWFORD, Charles: The Bacon-Shakespeare Question.

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 9. January-June 1902. S. 141 f., S. 202 ff., S. 301 ff., S. 362 f. [To be continued.]

1257 CRAWFORD, Charles: Richard Barnfield, Marlowe, and Shakespeare.

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 8. July-December 1901. S. 217—219 und ebenda S. 277—279.
Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 38. 1902. S. 298 f.

1258 CRAWFORD, Charles: Spenser, «Locrine», and «Selimus».

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 7. January-June 1901. S. 61 f., 101 ff., 142 ff., 203 ff., 261 ff., 324 f. und 384 ff.
Rezensionen: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 38. 1902. S. 297 f.

1259 CROLL, Morris W.: (Sidney's) Arcadia.

Modern Language Notes. Baltimore. Vol. 16. 1901. Sp. 124 f.
Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 38. 1902. S. 299.

1260 CURRY, John T.: Shakespeare the «Knavish».

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 8. July-December 1901. S. 206—208.
Vgl. dazu No. 1417 und No. 1462.

1261 CHAMBERS's CYCLOPAEDIA of English Literature. New Edition by David PATRICK. A History Critical and Biographical of Authors in the English tongue — from the Earliest Time till the Present Day, with Specimens of their Writings. — Illustrated. Vol. I, II. Edinburgh: W. & R. Chambers 1901—1902. 8°

Rezensionen: Review of Reviews. London. Vol. 25. January-June 1902. S. 87 — Literature. London. Vol. 9. No. 217. December 14, 1901. S. 555 — The Academy and Literature London. Vol. 63. No. 1591. 1 November, 1902. S. 466 — The Athenæum. London. No. 3906, Sept. 6, 1902. S. 306.

1262 DARLINGTON, J.: The Moral Standard in Shakespeare.

New Ireland Review. Dublin-New York. March 1902.

1263 DEINHARD, L.: The Bacon-Shakespeare Question; the Art of Pseudonymity.

The Theosophical Review. London. May 15, 1902.

1264 DEY, E[dward] Merton: «Cymbeline» Act I, sc. III, l. 8—10: For so long — As he could mark me with his eye, or I — Distinguish.

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 9. January-June 1902. S. 223 f.

1265 Dey, E[dward] Merton: «Macbeth» Act I, sc. II, l. 21: «Which ne'er shook hands, nor bade farewell to him.»

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 9. January-June 1902. S. 343.

1266 Dey, E[dward] Merton: «Macbeth» Act I, sc. IV, l. 35: «In dróps | of sórrow. Só|ns, kins|men, thánes|.

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 9. January-June 1902. S. 343.
Vgl. ebenda Series 6. Vol. 11. S. 441.

1267 Dey, E[dward] Merton: «Macbeth» Act I, sc. V, l. 23—26: «And (thou 'ldst have) that (done) which rather thou dost fear to do — Than whichest should be undone.»

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 9. January-June 1902. S. 343f.

1268 Dey. E[dward] M[erton]: The Merchant of Venice» Act III, sc. II, l. 1—24: «And so, though yours, not yours. Prove it so, — Let fortune go to hell for it, not I.»

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 8. July-December 1901. S. 237.

1269 Dey, E[dward] M[erton]: «Merchant of Venice» Act IV, sc. I, l. 182: «Then must the Jew be merciful».

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 8. July-December 1901. S. 481.

1270 Dey, E[dward] M[erton]: «A Midsummer Night's Dream» Act II, sc. I, l. 36—37: «Skim milk, and sometimes labour in the quern, — And bootless make the breathless housewife churn.»

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 8. July-December 1901. S. 480f.

1271 Dey, E[dward] M[erton]: «A Midsummer Night's Dream» Act II, sc. I, l. 68—72: «Why art thou here, — Come from the farthest steppe of India? — But that, forsooth, the bouncing Amazon, — Your buskin'd mistress and your warrior love, — To Theseus must be wedded.»

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 8. July-December 1901. S. 481.

1272 Dey, E[dward] M[erton]: «A Midsummer-Night's Dream» Act III, sc. II, l. 25: «And, at our stamp, here o'er and o'er one falls.»

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 8. July-December 1901. S. 481.

1273 Dey, E[dward] M[erton]: «A Midsummer Night's Dream» Act IV, sc. I, l. 92: «Now thou and I are new in amity.»

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 8. July-December 1901. S. 481.

1274 Dey, E[dward] Merton: «Tempest» Act II, sc. I, l. 269—270: «And how does your content — Tender your own good fortune.»

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 8. July-December 1901. S. 13.

1275 Dey, E[dward] Merton: «Tempest» Act IV, sc. I, l. 2—4: «For I — Have given you here a third of mine own Life, — Or that for which I live».

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 8. July-December 1901. S. 13.

1276 Digesta Shakespeareana: being a bibliographical topical index of printed matter relating to Shakespeare: sires, dates, and publishers, imprints, with index, cross references etc. Westfield, New York: Shakespeare Press 1900. (400 S.) 12°

1277 Dinglewood Shakespeare Manuals — Manchester and London: J. Heywood. 16°

Über die bisher [1891—1899] erschienenen Bände vgl. No. 123ff.

Ferner erschienen: Questions on Henry V. By Stanley Wood. 1900. (63 S.) — Supplement to King Henry V. By Stanley Wood. 1901. (24 S.) — A Midsummer Night's Dream. Questions and Notes. Arranged in Order according to Act, Scene, Line, with full Answers to a large number of the more difficult questions. By Stanley Wood. 1902. (56 S.) — Supplement to a Midsummer Night's Dream. Questions and Notes. By Stanley Wood. (24 S.)

Rezensionen: [zu Quest. on Hen. V:] Secondary Education. April 15, 1901. S. 59 (We recommend every teacher who has a class taking the subject to make a point of seeing these manuals) — [zu Suppl. to Hen. V:] School World. August 1901. S. 311 (Mr. Wood treats herein some of the less obvious points in the play, and rewards those who follow him carefully with much useful and attractively put matter).

1278 DITCHFIELD, P. H.: [Über das Vorbild für die Figur Holzapfels bei Shakespeare.]

Temple Bar. London. April 1901. S. 494 ff.

Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 38. 1902. S. 306 (von Bernhard FEHR).

1279 DOBELL, Bertram: Newly discovered documents of the Elizabethan and Jacobean periods. (Letters and documents of George CHAPMAN and BEN JONSON.) I—IV

Athenaeum. London. No. 3830. March 23, 1901. S. 369 f. — Ebenda No. 3831. March 30 1901. S. 403 f. — Ebenda No. 3832. April 6, 1901. S. 433 f. — Ebenda No. 3833. April 13 1901. S. 465 ff.

Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 38. 1902. S. 323—328.

1280 DOBELL, Bertram: Poems by Sir Thomas Heneage and Sir Walter Raleigh.

The Athenæum. London. No. 3855. 14 September 1901. S. 349.

Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 38. 1902. S. 300 f.

1281 DOWDEN, Edward: The Language of Shakespeare considered as an Encyclopædia of Contemporary Knowledge.

in: John PHIN: The Shakespeare Cyclopædia and New Glossary. London 1902. (s. No. 137…

1282 DOWDEN, Edward D.: Shakespeare as a Man of Science.

National Review. London. July 1902.

1283 DOWNING, Charles: The Phoenix and the Turtle.

Shrine. London. 1902. I. S. 34—45.

1284 DOWNING, Charles: The Shakespeare-Bacon Controversy.

Shrine. London. May 1902.

1285 EINSTEIN, Lewis: The Italian Renaissance in England. New York: The Macmillan Co. 1902. (XVI, 420 S.) 8°

Columbia University Studies in comparative Literature.

1286 fehlt.

1287 ELLIS, Charles: The Christ in Shakespeare. Dramas and Sonnets. Thi… Edition, with a deeply interesting Supplement. With Frontispiece. Londo… G. Stoneman 1902. (370 S.) 8°

Frühere Ausgabe vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 372.

1288 ENGEL, E.: A History of English Literature. 600—1900. Translat… from the German. Revised by Hamley Bent. London: Methuen and Co. 19… (502 S.) 8°

Rezensionen: The Spectator. London. No. 3861. June 28, 1902. Literary Supplem… S. 989 — The Athenæum. London. No. 3883. March 29, 1902. S. 394 f. — The Acad… and Literature. London. No. 1558. 15 March, 1902. S. 266 f. (The book has gra… faults than inaccuracy, although even that, in a handbook intended for the use of … more intelligent class of readers, teachers, and maturer students», is no trifle. Dr. Eng… manner is pretentious, and his assertions are positive. But we do not discover tha… has any sense of literary proportion, or any critical insight into the genius of litera… which he professes to teach.)

1289 EVANS, H. A.: Mr. Toots and Slender.

The Academy. London. No. 1549. 11 January, 1902. S. 679.

Vgl. No. 96*.

1290 FLEMING, William H.: Shakespeare's Plots. A Study in Dramatik … struction. New York: G. P. Putnam's Sons 1902. (467 S.) 8°

Rezension: Daily News. London. December 10, 1892.

1291 FORREST, J.: Life Lessons from «Julius Cæsar».

Scottish Art and Letters. Glasgow. April 1902.

1292 Dr. FURNIVALL and Lamb's Tales.

Literature. London. Vol. 9. No. 212. November 9, 1901. S. 443f.

Ist im wesentlichen eine Besprechung der neuen Furnivall'schen Ausgabe von Lamb's Tales from Shakespeare. London: Tuck & Sons 1900. (1901.) Vgl. No. (801**).

1293 GALLUP, Elizabeth Wells: Bi-literal Cypher of Francis Bacon. Replies to Criticisms. London: Gay and Bird 1902. 8°

1294 GALLUP, Elizabeth Wells: Bacon's Bi-literal Cipher.

The Times. London. Literary Supplement. August 8, 1902. S. 238.

1295 GALLUP, Elizabeth Wells: «The Bi-Literal Cypher» of Sir Francis Bacon. Illustrated.

Pall Mall Magazine. London. March and May 1902.

Rezension: The Times. London. Literary Supplement. March 7, 1902.

Vgl. auch die Notiz in The Academy. London. No. 1549. 11 January 1902. S. 665 — The Academy and Literature. London. No. 1556. 1 March 1902. S. 210.

1296 GARDNER, E.: Dante and Shakespeare.

Dublin Review. London. April 15, 1902.

1297 GARNETT, Richard: Mr. Sidney Lee. An Appreciation. (Literature Portraits. — XXVII.)

Literature. London. Vol. 9. No. 212. November 9, 1901. S. 433ff.

Mit einem gut ausgeführten Bildnis des auch als Shakespeare-Forscher wohlbekannten Gelehrten.

1298 GARNETT, R[ichard]: Shakespeare-Bacon.

The Times. London. Literary Supplement. July 4, 1902.

1299 GLOVER, H. W. B.: Steevens's «Shakespeare».

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 9. January-June 1902. S. 188.

1300 GRAY, H. D.: Mabie's Life of Shakespeare.

Bookman. New York. Vol. 13. August 1901. S. 573.

Vgl. No. (823).

1301 GREEN, Ben. E.: Shakespeare and Goethe. Chattanooga: Mac Govan & Cooke 1901. (78 S.) 8°

1302 G[REG], W[alter] W.: Giraldi Cintio and the English Drama.

The Modern Language Quarterly. London. Vol. 5. No. 2. July 1902. S. 72f.

1303 GREG, Walter W.: Bacon's Biliteral Cypher and its Applications.

The Library. London. New Series. Vol. 3. 1902. S. 41—58.

1304 GRINDON, Mrs. Leo: In Praise of Shakespeare's Merry Wives of Windsor. An Essay in Exposition and Appreciation. Second Edition. London: Sherrat & Hughes 1902. 8°

1305 H., S. C.: Cellini and Shakespeare.

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 9. January-June 1902. S. 417.

Vgl. auch No. 1251.

1306 HALES, John W.: A «Macbeth» Note.

The Athenæum. London. No. 3907, Sept. 13, 1902. S. 359f.

Zu Lady Macbeth's Worten: It was the owl that shriek'd, the fatal bellman — Which gives the stern'st good-night.

1307 HAMMOND, Eleanor P.: The Tent Scene in Richard III.

Modern Language Notes. Baltimore. Vol. 17. No. 5. Sp. 257—262.

1308 HANSCOM, Elizabeth Deering: The sonnet forms of Wyatt and Surrey.

Modern Language Notes. Baltimore. Vol. 16. 1901. Sp. 274—280.

Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 38. 1902. S. 296.

1309 Hapgood, Norman: The Stage in America. New York: The Macmillan Co. 1901. 8°

Enthält wertvolle Notizen über die Darstellung der Shakespeare'schen Dramen in Amerika.
Rezensionen: Edinburgh Review. London. Vol. 194. 1901. S. 203—219 — Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 38. 1902. S. 336 f.

1310 Hardcastle, Edmund H.: Anecdote of Shakespeare.

The Academy and Literature. London. No. 1550. 18 January, 1902. S. 72.
Enthält den Wiederabdruck eines Briefes von G. Peel über Hamlet aus «The Annual Register» a. d. J. 1770.

1311 Harry, J. E.: Repetition in Shakspear.

Proceedings of the American Philological Association. Vol. 31. (1900.)

1312 Hazlitt, W. Carew: Shakespear. London: B. Quaritch 1902. (320 S.) 8°

Rezension: The Athenæum. London. No. 3896. June 28, 1902. S. 808 f. (He thinks the sonnets «an inconsequent rhapsody, the sentiment often thin and weak, the diction poor, and the metre faulty» . . . He connects the elusive W. H. with a Mr. William Hammond, to whom Thomas Middleton's play of the «the Game of Chess» was dedicated. He seems to have made out an intimate connexion between Hammond, the Walsinghams, Marlowe, Chapman, Edward Blount, and Thomas Thorpe.) — The Academy and Literature. London. No. 1558. 15 March, 1902. S. 269 f. (In this book there are «vague utterances, which bespeak early composition and an undisciplined and immature taste.») — The Academy and Literature. London. No. 1560. 29 March, 1902. S. 346 (Parker Woodward: Shakespeare-Bacon. Vgl. No. 1488).

1313 Herb, John: The Source of the Seven Ages.

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 9. January-June 1902. S. 432.
Vgl. auch No. 1439.

1314 Henderson, W. A.: Shakespeare in the Sonnets.

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 10. July-December 1902. S. 343 f.

1315 Herpich, Chas. A.: Shakespeare and Ben Jonson: did they quarrel?

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 9. January-June 1902. S. 282—284.

1316 Herpich, Chas. A.: Shakespeare the «Knavish» and Rabelais.

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 8. July-December 1901. S. 314 f.
Vgl. dazu No. 1417.

1317 Herpich, Chas. A.: Shakespeare Queries.

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 8. July-December 1901. S. 86.
Vgl. auch unter No. 1429, ferner Reginald Haines (No. 763**), Stapleton Martin (No. 13[illegible]), John Pickford (No. 1380), H. P. Stokes (No. 1443) und St. Swithin (No. 1465).

1318 Herpich, Chas. A.: The Source of the «Seven Ages».

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 9, January-June 1902. S. 46—47.
Vgl. auch No. 1439.
Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 38. 1902. S. 306.

1319 Hooker, Elizabeth: The relation of Shakespeare to Montaigne.

Vortrag, geh. in der 2. Sitzung der 19. Jahresversammlung der Modern Language Associat of America zu Cambridge, Mass., am 27. Dez. 1901.
Rezension: Deutsche Literaturzeitung. Berlin. Jg. 23. 1902. No. 9. Sp. 540.

1320 Hooper, E. S.: Skelton's Magnyfycence and Cardinal Wolsey.

Modern Language Notes. Baltimore. Vol. 16. 1901. Sp. 426—429.
Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 38. 1902. S. 300.

1321 Hope, Henry Gerald: Manners and Customs in Shakespeare's Time.

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 9. January-June 1902. S. 494.
Vgl. auch No. 1366.

1322 Hufford, Lois Grosvenor: Shakespeare in Tale and Verse. New Yor[k]: The Macmillan Company — London: Macmillan & Co., Ltd. 1902. (4 B[l.] 445 S.) 8°

Contents: Preface — The Tempest — A Midsummer Night's Dream — Romeo and Juliet — The Merchant of Venice — As You Like It — Taming of the Shrew — Comedy of Errors — Twelfth Night — Two Gentlemen of Verona — Hamlet — Macbeth — The Winter's Tale — King Lear — Othello — Cymbeline — Allusions Explained.

Rezension: The Athenæum. London. No. 3891. May 24, 1902. S. 668 (What the Lambs have done well Miss [?] Hufford has essayed to do afresh. The Educated reader is more disposed to be offended with omissions than thankful for what is supplied. For such however, the work is not intended... The meaning of obsolete and unusual words is given in foot-notes; the classical and literary allusions are supplied in notes at the end of the volume.) — Neue Philologische Rundschau. Gotha. 1902. No. 21 (von F. P. von Westenholz).

1323 Hughes, Charles: Shakespeare's Europe. The fourth Part of Fynes Moryson's Itinerary, Being a Survey of the Condition of Europe at the Beginning of the 17th Century. With an Introduction and an Account of Fynes Moryson's Career. Manchester, Sherrat & Hughes 1902. 8°

1324 Hutchinson, John: London Libraries in the Elizabethan Era.

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 9. January-June 1902. S. 414 f.
Vgl. auch No. 1346.

1325 J., C. M.: Quilp and Caliban.

The Academy. London. No. 1549. 11 January, 1902. S. 680.
Vgl. No. 96'.

1326 Jonson, Ben: The case is altered, a comedy presented by students in the University of Chicago at the Auditorium Theatre, 17. May 1902. Revised after the original edition of 1609. Chicago: The University of Chicago Press 1902. (89 S.) 8°

1327 Irving, Sir Henry: The Study of Shakespeare in Small Communities. Illustrated.

Windsor Magazine. London. December 1902.

1328 King, A.: Shakespeare's Use of Birds.

Canadian Magazine. Toronto. November 1902.

1329 Kingsford, Charles Lethbridge: Henry V. New York: G. P. Putnam's Sons 1902. 8°

Rezension: The Academy and Literature. London. Vol. 63. No. 1578. 2 August, 1902. S. 127 f. (A National Hero.)

1330 Kingsley, Maud E.: Outline Study of Shakespeare.

Education. Boston, Mass. Vol. 22. December 1901. S. 226 f.

1331 Kittredge, G. L.: The Friar's Lantern and Friar Rush.

Publications of the Modern Language Association of America. Baltimore. Vol. 15. (N. S. Vol. 8.) 1900. S. 415—441.

Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 38. 1902. S. 304.

1332 Knowlson, T. Sharper: How to study English Literature. London: Grant Richards 1901. (156 S.) 8°

Rezension: Literature. London. October 12, 1901. S. 345 (the most useful chapter is that which deals with the subject from the point of view of the candidate for examination).

1333 Krueger, G.: Cipher-Story Bibliography.

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 9. January-June 1902. S. 509.

1334 Kyd, Thomas: The Works. Edited from the original texts, with Introduction, Notes, and Facsimiles by Frederick S. Boas, M. A. Oxford: Clarendon Press 1901. (CXVI, 472 S.) 8°

Rezensionen: Modern Language Quarterly. London. Vol. 4. No. 3. December 1901. S. 185—190 (von W. W. Greg) — Academy. London. Vol. 61. 1901. No. 1539 — Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 38. 1902. S. 280 ff. (von Wolfgang Keller.) — Modern Language Notes. Baltimore. Vol. 17. No. 5. S. 283—294 (von A. H. Thorndike) — Literaturblatt für germanische und romanische Philologie. Leipzig. Jg. 23. No. 3/4. März-April 1902. Sp. 116 ff. (von W. Bang.) — Literature. London. Vol. 9. No. 220. January 4, 1902. S. 634 — Literarisches Centralblatt. Leipzig. Jg. 53. 1902. No. 25. Sp. 840 f.

1335 LAMB, Charles and Mary: Tales from Shakespeare. Illustrated. Chicago & New York: Rand, McNally & Co. 1900. 12°

Junior Library.

1336 LAMB, Charles and Mary: Tales from Shakespeare. Illustrated. New York: George Routledge and Sons 1902. 12°

Young people's popular library.

1337 LAMB, Charles and Mary: Tales from Shakespeare. Introductory Preface by Andrew LANG. Illustrated by R. Anning BELL. London: Freemantle 1901. (400 S.) 8°

1338 LANG, Andrew: Acerbity and Mrs. Gallup.

The Academy. London. No. 1549. 11 January, 1902. S. 678.

1339 LANG, Andrew: Mrs. Gallup and Francis Bacon.

Monthly Review. London. February 1902.

1340 LANG, Andrew: Mrs. Gallup and Bacon. Illustrated.

Pall Mall Magazine. London. July 1902.
Vgl. No. (138).

1341 LANIER, S.: Music of Shakespeare's Time. I. II.

Lippincott's Monthly Magazine. Philadelphia. January and February 1902.

1342 LEE, Sidney: Shakespeare and Patriotism.

Littell's Living Age. Boston, Mass. Vol. 229. June 22, 1901. S. 763 ff.
Ist ein Abdruck des Aufsatzes, welcher unter 809[as] und 810[as] verzeichnet ist.

1343 LEE, Sidney: Shakespeare in Oral Tradition.

Nineteenth Century. London. February 1902. No. 300. Vol. 51. S. 201—219.
Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 38. 1902. S. 330.

1344 LEE, Sidney: Stratford-on-Avon. From the Earliest Times to the Death of Shakespeare. London: Seeley 1902. (304 S.) 8°

1345 LIDDELL, Mark H.: An Introduction to the Scientific Study of English Poetry. New York: Doubleday, Page & Co. — London: Grant Richards 1902. 8°

Rezension: The Athenæum. London. No. 3913. Oct. 25, 1902. S. 545 f.

1346 LONDON LIBRARIES in the Elizabethan Era.

Vgl. die Aufsätze in den Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 9. January-June 1902. S. 329 (von James D. BUTLER No. 1244), ebenda S. 414 (von John HUTCHINSON No. 1324) und ebenda S. 415 (von Stapleton MARTIN No. 1360).

1347 LOUNSBURY, Thomas R[aynesford]: Shakespeare and Voltaire. London: David Nutt 1902. 8°

Yale Bicentennial Publications. — Shakespearean Wars.
Rezension: The Times. Literary Supplement. November 28, 1902.

1348 LYLY, John: The Complete Works. Edited by R. Warwick BOND. 3 vols. London 1902. 8°

Rezension: The Academy and Literature. London. Vol. 63. No. 1594. 22 November, 1902 S. 541.

1349 LYRIC, The Elizabethan.

Quarterly Review. London. October 1902.

1350 McC., R.: Mistress Quickly and Sairey Gamp.

The Academy. London. No. 1549. 11 January, 1902. S. 680.
Vgl. No. 96*.

1351 MAC CARTHY, John: The Source of the Seven Ages.

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 9. January-June 1902. S. 298.
Vgl. auch No. 1439.

1352 McKerrow, R. B.: The use of so-called classical metres in Elizabethan verse. I. II.

The Modern Language Quarterly. London. Vol. IV. No. 3. December 1901. S. 172—180 — Vol. V. No. 1. April 1902. S. 6—13.

Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 39. Zeitschriftenschau.

1353 Macleod, Mary: The Shakespearo Story-Book. Introduction by Sidney Lee. Illustrations by Gordon Browne. London: Wells Gardner, Darton & Co. 1902. 8°

Rezension: The Spectator. London. (Very well done. The Illustrations add a special charm to this attractive book.)

1354 McNabb, Vincent J.: Is «Lady Macbeth» a Study of Queen Elizabeth?

The Dublin Review. London. July 1902. Vol. 131. S. 97—110.

Rezension: The Review of Reviews. London. Vol. 26. No. 152. August 1902. S. 187.

1355 Mallock, W. H.: Last Words on Mrs. Gallup's Alleged Cypher.

Nineteenth Century and after. London. July 1902.

Vgl. No. (138**) sowie No. 1249 und No. 1359.

1356 Manners and Customs in Shakespeare's Time.

Vgl. Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 9. January-June 1902. S. 387 (von C. W. No. 1470) und ebenda S. 494 (von W. E. Wilson No. 1486 und Henry Gerald Hope No. 1321).

1357 Marriott, S. J.: To William Shakespeare. A Sonnet.

The Academy and Literature. London. No. 1564. 26 April, 1902. S. 424.

1358 Marshall, Julian: «Antony and Cleopatra» Act II, sc. II, l. 211—216.

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 9. January-June 1902. S. 342.

Vgl. dazu ebenda S. 222 f. (von N. Hancock Prenter No. 1384) und S. 342 (von Absens No. 1225).

1359 Marston, R. B.: Mrs. Gallup's Cypher Story — A Reply to Mr. Mallock: — Shakespeare — Pope.

Nineteenth Century and after. London. January 1902.

Vgl. No. 830**.

1360 Martin, Stapleton: London Libraries in the Elizabethan Era.

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 9. January-June 1902. S. 415.

Vgl. auch No. 1346.

1361 Martin, Stapleton: Shakespeare Queries.

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 8. July-December 1901. S. 148.

Vgl. auch unter No. 1429, ferner Reginald Haines (No. 763**), Chas. A. Herpich (No. 1317), John Pickford (No. 1380), H. P. Stokes (No. 1443) und St. Swithin (No. 1455).

1362 Matthews, Brander: Professor Lounsbury on Shaksperian Criticism.

The International Monthly. Burlington, Vermont, U. S. A. Vol. 5. No. 1. 1902. S. 122—126.

Ist eine Besprechung der Schrift von Th. R. Lounsbury: Shakespeare as a dramatic artist s. No. 821**.

1363 Max: «Hamlet» in Panton Street.

Saturday Review. London. Vol. 91. March 30, 1901. S. 401.

Hamlet, as performed by Benson.

1364 Max: Shakespeare's Merchant of Venice.

Saturday Review. London. Vol. 91. January 19, 1901. S. 76.

1365 Montmorency, J. E. G.: Shakespeare at Elsinore. [A Poem.]

The Spectator. London. No. 3875. October 4, 1902. S. 492.

1366 Morgan, Appleton: A Study in the Warwickshire Dialect. With a Glossary Notes Touching the Edward the Sixth Grammar Schools and the Elizabethan Pronunciation as deduced from the Puns in Shakespeare's Plays. New York: The Shakespeare Press 1902.

Vgl. auch No. 189.

1367 Moseley, B. D.: Cellini and Shakespeare.

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 9. January-June 1902. S. 416f.
Vgl. auch No. 1251.

1368 Moulton, R. G.: Shakespeare as a Dramatic Artist. A Popular Illustration of the Principles of Scientific Criticism. Third Edition Enlarged. Oxford University Press 1902. (XVI, 444 S) 8°

1369 Mount, C. B.: «The Tempest» Anagram.

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 8. July-December 1901. S. 512.
Vgl. ferner ebenda S. 442 (von E. Sibree No. 1431), ebenda S. 512 (von Q. V. No. 146[illegible] und von Edward Yardley No. 1495), sowie ebenda Series 9. Vol. 9. January-June 1902. S. 70 (von Aldenham No. 1226a und von E. Sibree No. 1431).

1370 Neilson, W. A.: The New Variorum Twelfth Night.

Atlantic Monthly. New York. May 1902.
Vgl. No. 599aa.

1371 Nichol, John: Francis Bacon: His Life and Philosophy. Cheap edition 2 Vols. Vol. 1. 2. London: W. Blackwood 1901. (222 u. 268 S.)

1372 Nicholson, F. C.: Minnesong and the Elizabethan Sonnets.

Modern Language Quarterly. London. Vol. IV. No. 3. 1901. S. 180—184.
Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 38. 1902. S. 297.

1373 P.: Virgil and Shakespeare on the Situation.

The Spectator. London. No. 3882. November 22, 1902. S. 792.

1374 Part, Shakespeare's, in «Pericles».

The Times. London. Literary Supplement. July 11, 1902. No. 26.
Vgl. No. 1214.

1375 Peabody, Josephine Preston: Marlowe: A Drama in Five Acts. London Gay and Bird 1902. 8°

1376 Pemberton, T. Edgar: Ellen Terry and her Sisters. With 25 Illustrations. London: Pearson 1902. (314 S.) 8°

Rezension: The Athenæum. London. No. 3896. June 28, 1902. S. 827f.

1377 Philos: Juggling with type. The Typographical Aspect of the Bacon-Shakespeare Wrangle.

The Caxton Magazine. 1902. II. S. 193—202.

1378 Phin, John: «2 Henry IV» Act II, sc. IV, l. 263: «There is no more conceit in him than is in a mallet.» (Mallet or Mullet?)

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 9. January-June 1902. S. 486f.

1379 Phin, John: The Shakespeare Cyclopædia and New Glossary giving The meaning of the Old and Unusual Words found in Shakespeare's Works and of the Ordinary Words used in Unusual Senses and in unusual forms of Construction — Explanations of Idiomatic Phrases and of Mythological, Biographical and Antiquarian References — Notes on Folk-Lore, Local Traditions, Legends, Allusions, Proverbs, Old English Customs, Etc., Etc., with the Most Important Various Readings intended as a Supplement to all the ordinary Editions of Shakespeare's Works. With an Introduction by Edward Dowden. London: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., Ltd. 1902. (XXVIII, 428 S.) 8°

Contents: Preface — Introduction by Prof. Dowden: ‹The Language of Shakespeare considered as an Encyclopædia of Contemporary Knowledge› — How to Read for Pleasure and Profit — Shakespeare Clubs and Societies — The Text of Shakespeare — The Sources and Causes of Errors in the Text — On the Choice of a Copy of Shakespeare's Works — A Short List of Helpful Books — The Bacon-Shakespeare Controversy — The Cyclopædia and Glossary — Addenda.

1380 Pickford, John: Shakespeare Queries.

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 8. July-December 1901. S. 294
Vgl. auch unter No. 1429, ferner Reginald Haines (No. 763aa), Chas. A. Herpich (No. [illegible] 317), Stapleton Martin (No. 1361), H. P. Stockes (No. 1443) und St. Swithin (No. [illegible]455).

1381 PIERPOINT, Robert: «Romeo and Juliet» Act II, sc. II, l. 221: «At lovers' juries — They say: Jove laughs'.»

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 8. July-December 1901. S. 480.

Vgl. auch Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 412 (von E. YARDLEY).

1382 POLLOCK, Walter Herries: A forgotten Romeo.

The Saturday Review. London. Vol. 92. No. 2384. 1902. S. 9f.

Über Charlotte CUSHMAN's Darstellung des Romeo.

1383 POTT, Mrs. Henry [i. e. Constance M. POTT]: The Bi-literal Cipher. London: Banks and Son 1902. 8°

Rezension: The Times. London. Literary Supplement. March 7, 1902.

1384 PRENTER, N. Hancock: «Antony and Cleopatra» Act II, sc. II, l. 211—216: r Gentlewomen, like the Nereides, — So many mermaids, tended her i' the s — And made their bends adornings: at the helm — A seeming mermaid rs: the silken tackle — Swell with the touches of those flower-soft hands — t yarely frame the office.»

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 9. January-June 1902. S. 222f.

Vgl. dazu ebenda S. 342 (von Julian MARSHALL No. 1368) und ebenda S. 342 (von ABSENS No. 1226).

1385 PRICE, Th. R.: The Technic of Shakespeare's Sonnets.

in: STUDIES in honor of Basil L. GILDERSLEEVE. Baltimore 1902: Johns Hopkins Press. (IX, 517 S.) 8°

Rezension: Bulletin du Musée Belge. VI, 5 — Wochenschrift für classische Philologie. Jg. 19. 1902. No. 33/34.

1386 PROBLEM, The, of the Shakespeare Plays.

The Spectator. London. No. 3850. April 12, 1902. S. 556f.

1387 PROSE, Ben Jonson's.

The Academy and Literature. London. No. 1552. February 1, 1902. S. 119ff.

Ben Jonsons Prosastil zeichnet sich durch Klarheit und Knappheit aus; er steht dem modernen Sprachgebrauch näher als der Prosa Shakespeares.

1388 R., W.: Shylock and Fagin.

The Academy. London. No. 1549. 11 January, 1902. S. 680.

Vgl. No. 96*.

1389 RAIT, Robert S.: Mrs. Gallup's Bad History.

Fortnightly Review. London. 1902. New Series. Vol. 71. S. 328—354.

1390 RAMAL, Walter [W. J. DE LA MARE]: Ten Characters from Shakespeare.

The Monthly Review. London. May 1902.

Rezension: The Academy and Literature. London. No. 1565. 3 May, 1902. S. 448. (The «Characters» are Falstaff, Macbeth, Mercutio, Juliet, Juliet's Nurse, Desdemona, Jago, Polonius, Ophelia, and Hamlet.)

1391 REED, Edwin: Francis Bacon Our Shakespeare. London: Gay and Bird 2. 8°

1392 REED, Edwin: Bacon and Shakespeare. Parallelisms. London: Gay and l. 1902. 8°

1393 REEVES, W. P.: The Gardens of Adonis.

Modern Language Notes. Baltimore. Vol. 17. No. 1. Sp. 62.

Zu 1 Henry VI Akt 1, Sc. 6, Z. 6.

1394 REEVES, W. P.: Shakespeares Queen Mab.

Modern Language Notes. Baltimore. Vol. 17. 1902. Sp. 20—27.

Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 38. 1902. S. 303f.

1395 REEVES, W. P.: «Mobled Queen» Hamlet, II, 2.

Modern Language Notes. Baltimore. Vol. 17. No. 6. Sp. 344—345.

1396 RELIC, Shakespearean [Über die Frage der Erhaltung von Manuskripten Shakespeares.]

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 8. July-December 1901. S. 161 f. (von H. J. B. No. 1232.) Abdruck aus: The Bazaar, Exchange and Mart. Monday, 15 July 1901. S. 153) und ebenda S. 289 (von W. E. WILSON. No. 1488).

1397 RICHARDS, W.: Some Colloquialisms in Shakespeare.

Temple Bar. London. August 1902.

1398 ROBERTS, Arthur J.: The Sources of Romeo and Juliet.

Modern Language Notes. Baltimore. Vol. 17. No. 2. Sp. 82—87.

1399 ROLFE, William James: Shakespearian Questions.

Poet Lore. London. October 1902.

1400 ROMILLY, A. J.: Shakespeare's Ideal Man of the World.

Shrine. London. November 15, 1902.

1401 RUSHTON, W. L.: Shakespeare's Books.

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 8. July-December 1901. S. 78 f., S. 180 f., 321 f

Der Anfang der Artikelreihe ist unter No. 873** verzeichnet.

1402 RUTHERFORD, R.: Helps to the Study of Julius Caesar. London: Holland 1901. (120 S.) 8°

Rezension: The Educational Times. London. August 1901. S. 323 (A fifth impression of a helpful book. Introduction and notes good).

1403 S., C.: Judge Webb on Shakespere.

New Ireland Review. Dublin-New York. November 1902.

Vgl. No. 1480.

1404 SAMPSON, Martin W.: On the date of «King Lear».

The Modern Language Quarterly. London. Vol. 5. No. 2. July 1902. S. 71 f.

1405 SCHELLING, Felix E.: The English Chronicle Play. A study in the popular historical literature environing Shakespeare. New York: The Macmillan Company — London: Macmillan and Co., Ltd. 1902.

Rezensionen: The Spectator. London. No. 3861. June 28, 1902. Literary Supplemen S. 980 ff. — Englische Studien. Leipzig. Bd 31. Heft 2. 1902. S. 289—292 (von Georg SAINTSBURY).

1406 SCHOOLING, J. Holt: Francis Bacon's Bi-Literal Cypher.

Pall Mall Magazine. London. April 1902.

1407 SCOTT, Edward J. L.: Two passing notices of Shakespeare and Milton the early eighteenth century.

The Athenæum. London. No. 3884. April 5, 1902. S. 434 f.

Die Publikation enthält zwei Briefe mit interessanten Anspielungen auf Shakespeare Milton, deren erster (Sloane Ms. 4046, f. 66) von John ANSTIS, Garter King at Ar vom 22. Februar 1720/21 datiert ist und über «Sr. John Fastolf» handelt; der zwe (Sloane Ms. 4046, f. 101) ist von Robert BALLE, d. d. Liuorno 11 July 1721.

1408 SCOTT, F. N.: Odell's Julius Caesar.

School Review. Chicago, Ill. Vol. 9. June 1901. S. 412 f.

1409 SCOTT, Mary Augusta: The Book of the Courtyer. A possible Source o Benedick and Beatrice.

Publications of the Modern Language Association of America. Baltimore. Vol. 16 (N. S. Vol. — 9) 1901. S. 475—502.

Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 38. 1902. S. 305 f.

1410 SCUDDER, Vida D.: Introduction to the Study of English Literat New York and Chicago: Globe and School Book Company.

Rezension: Modern Language Notes. Baltimore. Vol. 17. No. 1. Sp. 35—37 (von Ch Grosvenor OSGOOD).

1411 SERVISS, G. P.: The New Shakespeare-Bacon Controversy.

Cosmopolitan. New York-London March 1902.

1412 SHAKESPEARE and Authority.
Shrine. London. September 1902.

1413 SHAKESPEARE v. Bacon.
Vgl. die Aufsätze in den Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 9. January-June 1902. S. 245 (von Q. A. No. 1224) und ebenda S. 414 (von George WATSON No. 1477).

1414 SHAKESPEARE and Falconry.
Shrine. London. September 1902.

1415 SHAKESPEARE, The Indian.
The Academy and Literature. London. Vol. 63. No. 1574. 5 July 1902. S. 40 f.
Der Inhalt des Aufsatzes handelt nicht etwa von einer indischen Übersetzung der Werke Shakespeares, sondern von Kalidasa, dem «Indischen Shakespeare».

1416 SHAKESPEARE, King.
The Daily News. London. April 23, 1902.

1417 SHAKESPEARE the «Knavish».
Vgl. dazu No. 668[38] (von William E. A. AXON), No. 669[38] (von C. C. B.), No. 751[38] (von M. N. G.), No. 762[38] (von Reginald HAINES) und No. 930[38] (von W. G. THORPE). Neuerdings erschienen zu dieser Frage Aufsätze in den Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 8. July-December 1901. S. 206 ff. (von John T. CURRY. No. 1260), ebenda S. 473 (von W. G. THORPE. No. 1462), ebenda S. 314 (von Chas. A. HERPICH: Shakespeare the «Knavish» and Rabelais. No. 1316) und ebenda S. 472 f. (von E. YARDLEY: Shakespeare the «Knavish» and Rabelais. No. 1493).

1418 SHAKESPEARE and Musset.
Literary Supplements to «The Times». 1902. No. 15. Published with «The Times» of April 25.

1419 SHAKESPEARE and the Earl of Pembroke. I. The Key to the Sonnets Enigma. II. Mistress Fitton.
Blackwood's Edinburgh Magazine. Vol. 169. January-June 1901. S. 668—683, 829—845.
Eigenartiger Versuch, den Grafen Pembroke als Adressaten der Shakespeare'schen Sonette zu erweisen.
Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 38. 1902. S. 315—318.

1420 SHAKESPEARE as Prose-writer.
The Academy and Literature. London. No. 1550. 18 January 1902. S. 69 f.
Enthält eine enthusiastische Würdigung von Shakespeares Prosastil.

1421 SHAKESPEAREANA, New. Weder irrgläubig, noch altgläubig, nur Shakespeare. Vol. 1. No. 1. Sept. 1901. A twentieth century review of Shakespearean and dramatic study, conducted by the Shakespeare Society of New York, and published for them by the Shakespeare Press of Westfield, New Yersey, U. S. A. (38 S.) 4°
Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 38. 1902. S. 250 f. (von A. B[RANDL].)

1422 SHAKESPEARE-BACON again.
The Times. London. Literary Supplement. June 25, 1902.

1423 SHAKESPEARE-BACON CONTROVERSY, The.
The Academy. London. No. 1548. 4 January, 1902. S. 644.

1424 SHAKESPEARE DAILY GEM BOOK. New York: New Amsterdam Book Co. 1900. 16°

1425 SHAKESPEARE-FESTIVAL, The. Its Origin and History.
The Windsor Magazine. London. 1902. S. 637—651.

1426 SHAKESPEARE FIRST FOLIOS.
Literature. Published by The Times. London. Vol. IX. July 6, 1901, to January 4, 1902.
Über den hohen Preis von £ 1 720, welchen eine First Folio im Juli 1901 auf einer englischen Bücherauktion erzielte, und früher für diese Ausgabe gezahlte Preise. Vgl. auch No. (69*)

1427 SHAKESPEARE MEMORIAL, The.
Shrine. London. September 1902.

1428 «SHAKESPEARE MEMORIAL», A, in London.

Literary Supplements to «The Times». 1902. No. 12. Published with «The Times» of April Vgl. No. 93*.

1429 SHAKESPEARE QUERIES.

Den Anstoß zu der hier erörterten Frage über Epitaphe, die zu Shakespeares Zeiten berühmten Männern in das Grab nachgeworfen wurden, gab der unter No. 763[34] zitierte Artikel von Reginald HAINES (Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 7. January–June 1901. S. 388.) Daran knüpften an: Chas. A. HERPICH, ebenda Series 9. Vol. 8. July-December 1901 S. 86 (No. 1317) — Stapleton MARTIN, ebenda S. 148 (No. 1361) — John PICKFORD, ebenda S. 294 (No. 1380) — H. P. Stockes, ebenda S. 347 (No. 14[illegible]3) und St. SWITHIN, ebenda S. 429 (No. 1455).

1430 SHERMAN, L. A.: What is Shakespeare? An Introduction to the Great Plays. New York: The Macmillan Company — London: Macmillan & Co., Ltd. 1902. (XII S., 1 Bl., 414 S.) 8°

Contents: I. What is Shakespeare — A Shakespeare paradox. Shakespeare's public. Shakespeare as a novelist. Difficulties of reading this author. Proper materials for literary treatment. What all men seek. What is to be educated. What Shakespeare can supply to men. This author cannot be imparted by abstractions. Plan of the work. — II. Cymbeline — Use of the two Gentlemen. Imogen released from prison. Imogen's repose and fortitude. Her keepsake gift. Her matter-of-fact quality of mind. Why the first scene laid in a garden. Cymbeline's fatuous rage. Imogen's tastes. Cloten's assault upon Posthumus. Cloten's imbecility. Imogen's devotion. Posthumus as Philario's guest. Jachimo's craft. His motive. Posthumus overmatched. The Queen's request for poisons. Pisanio provided with the drugs. Jachimo's first impressions of Imogen. Her influence upon his language. His innuendos. Imogen not jealous. Jachimo's humiliation. He unsays his slander. His strategy of the trunk. Imogen's power. Cloten belated in dissipation. Imogen a reader. Her lack of curiosity. Jachimo's fear. Cloten's serenade. He calls Imogen sister. Cloten's grievance. Posthumus unadvised of Imogen's troubles by her. Jachimo infuriates Posthumus... The character of Imogen. Shakespeare a revealer and interpreter of life. — III. The Winter's Tale — The Winter's Tale opened like Cymbeline. Leontes and Polyxenes at odds. Hermione humours her husband. Mamillius used against his mother. Camillo forced into a plot against Polyxenes. Polyxenes apprised of the plot. Mamillius used in his mother's behalf. Hermione requests from her son a story... Greene's novel of Dorastus and Fawnia... Hermione and Imogen contrasted. The Globe and Blackfriars as centres of influence. The limitations of the plot in The Winter's Tale. The Winter's Tale a comedy... -- IV. Romeo and Juliet — The plot borrowed from Brooke. Purpose of the street fray. Romeo in love with his ideals. Juliet's mother. The art of portraying character... Juliet of Gothic temperament. Use of the chorus. Rosaline a sybol of his ideal to Romeo. Mercutio not lofty minded. Juliet gives up her hate of the Montagues. Romeo's mind and Juliet's in contrast. Juliet plans for both. Shakespeare's alleviation of the haste. The climax of the balcony scene. The intuition of Shakespeare's women. The Romeo and Juliet only another Cymbeline. The basis of this play. Mercutio's gifts made over to Romeo. The deeper meaning of the play. The art of the play not inferior to the art of Cymbeline and The Winter's Tale — V. The dramatic art of Macbeth — The «maximum consummation» in Shakespeare's dramas. The first condition of tragedy. Duncan an unkingly figure. Use of the battle in Lochaber. The Witches' Masters. The opening scene. The Witched differentiated. Use of the Sergeant. Malcolm, like the King, unmartial. The composite battle. Macdonwald bewitched. Sweno also handicapped by the demons. Macbeth as the saviour of Scotland. The new mischief of the Witches. Macbeth's satisfaction over the battle. The prophecy touching his future. The Minor Obstacle. The Major Obstacle. Resolution of the Minor. Lady Macbeth as the new factor in the plan. •Her Worship of her husband. Banquo as Duncan's chamberlain. The first crisis of the play. The close of the First Act in Shakespeare. Banquo defection from the King. The effect of his resolve upon Macbeth. The Major Obstacle removed. Macbeth and Lady Macbeth's first blunders. Macbeth's fatal error. Lady Macbeth's swoon ... The Third Murderer. Banquo's ghost and apparition raised by the Witches. The climax of the banquet scene. The subjective climax of the play. Macbeth degraded by applying to the Witches. The pretended ghost of Banquo again shown. The butchery of Lady Macduff and her children. Malcolm subordinates Macduff. Duncan of the Edward Confessor type of king. Malcolm amended martially. The Fourth Act in Shakespeare a preparing time. The climax in the sleep-walking scene. Macbeth and Cymbeline compared. Cymbeline, a tragedy. The obstacles in Romeo and Juliet. The subjective climax in these plays. Novels constructed on Shakespeare's plan. Richard Carvel. Quentin Durward. Evan Harrington. Ultimate meaning of the novels. Tennyson's The Princess. The Short Story. Quo vadis. Cyrano de Bergerac — VI. Shakespeare the man. The birth of Shakespeare. First mention of the poet in formal Latin. Shakespeare's mother. Thomas Cromwell's injunction to the clergy. Shakespeare's father. The poet's birthplace. Shakespeare's country. The Free Grammar School of Stratford. Shakespeare's teachers. Shakespeare's diction. John Shakespeares waning fortunes. Shakespeare's marriage. A possible precontract of marriage. The deer-stealing episode. Shakespeare in London. The attack of Greene. Chettle's apology. Shakespeare as an actor. Venus and Adonis. Lucrece. Titus Andronicus. The comedy of errors. Romeo and Juliet. Grant of coat armour. Purchase of New Place. Shakespeare's income. Friendship of the poet with Jonson. The Palladis Tamia. The Globe Theatre. The

Merry Wives. Twelfth Night. The Returne from Parnassus. Hamlet. The period of Shakespeare's maturity. The Stratford tithes. Marriage of Susanna Shakespeare. The Sonnets. The dark lady. Shakespeare's optimism. The Blackfriars Theatre. Cymbeline. The Winter's Tale. Shakespeare's London house. The Globe Theatre burned. Shakespeare's will. Death of the poet. Inscription in his tomb. The Stratford bust. The Droeshout portrait. The saneness of Shakespeare's mind. The Bacon question. Shakespeare's learning. The burden of proof in the Shakespeare-Bacon controversy — VII. The groupings of the plays — Strictures of Ben Jonson. Shakespeare and the classicists. Shakespeare 's borrowed plots. Divisions of the plays. Two principal periods of produktion. The pessimistic plays. Hamlet. King Lear. Julius Caesar. Othello. Antony and Cleopatra. Coriolanus. Much Ado. Midsummer Night's Dream. Taming of the Shrew. Twelfth Night. As You Like It. The Merchant of Venice — VIII. Personal Study of the plays — Knowing one play is knowing Shakespeare. Use of the outlines. The end of Shakespeare study. The literature of Shakespeare — Appendix — Outline questions: The Winter's Tale. Romeo and Juliet. Twelfth Night — Index.

Rezensionen: Englische Studien. Leipzig. Bd 31. Heft 2. 1902. S. 292f. (von W. Bang.) — The Academy and Literature. London. No. 1562. 12 April, 1902. S. 381f. — Deutsche Litteraturzeitung. Berlin. Jg. 23. 1902. No. 38. Sp. 2400f.

1431 Sibree, E.: «The Tempest» Anagram (in the last two lines of the Epilogue: «As you from crimes would pardon'd be, — Let your indulgence set me free.» (On transposing the letters and adding another «a» we get «Tempest» of Francis Bacon, Lord Verulam. Do ye ne'er divulge me, ye words!

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 8. July-December 1901. S. 442 und ebenda Series 9. Vol. 9. January-June 1902. S. 70.

Vgl. dazu ferner «The Tempest» Anagram, ebenda Series 9. Vol. 8. S. 512 (von Q. V. No. 1466, von C. B. Mount No. 1369 und von Edward Yardley No. 1495) sowie ebenda Series 9. Vol. 9. January-June 1902. S. 70 (von Aldenham No. 1226a).

1432 Simpson, Percy: A Quotation in Jonson.

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 8. July-December 1901. S. 84.

1433 Sinclair [Archdeacon]: The Patriotism of Shakespeare.

Leisure Hour. London. June 1902.

1434 Sinnett, A. P.: The Real Francis Bacon.

Theosophical Review. New York. December 15, 1901.

1435 Sinnett, A. P.: New Light on Shakespeare.

Eclectic Magazine. New York. Vol. 137. November 1901. S. 598ff.

Der Aufsatz ist gleichzeitig in Littell's Living Age. Boston, Mass. Vol. 230. September 28, 1901. S. 824ff. erschienen, und beide sind identisch mit No. 896[a].

1436 Smith, Goldwin: Bacon v. Shakespeare.

The Academy and Literature. London. No. 1552. 1 February 1902. S. 125.

1437 Smith, J. E.: «Hamlet» Act I, sc. I, l. 115ff.: «The graves stood tenantless, and the sheeted dead — Did squeak and gibber in the Roman streets» &c.

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 9. January-June 1902. S. 342f.

Vgl. auch ebenda Series 9. Vol. 8. July-December 1901. S. 237 (von Alfred E. Thiselton No. 1456), ebenda S. 480 (von Edward Yardley No. 1491) und ebenda Series 9. Vol. 9. January-June 1902. S. 343 (von Edward Yardley. No. 1490).

1438 Sonnets, One Hundred, Prefaced by an Essay on the Sonnet's History and Place in English Verse. By W. N. Burgess. London: Sherrat and Hughes 1902. (146 S.) 8°

Ist identisch mit No. 1243.

1439 Source, The, of the «Seven Ages».

(The Variorum editor of «As You Like It» cites numerous allusions to the idea that «All the world 's a stage», &c.; but apparently, Dr. Furness has overlooked Shakespeare's indebtedness to Lodge, from whom the dramatist appears to have borrowed.) Zu dieser Frage vergleiche man die unter obigem Stichwort erschienenen Aufsätze in den Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 9. January-June 1902. S. 46f. (von Chas. A. Herpich unter No. 1318), ebenda S. 197 und 298 (von Edward Yardley No. 1494). ebenda S. 298 (von John Mac-Carthy No. 1351) und ebenda S. 432 (von John Hebb No. 1313).

1440 Spence, R. M.: «Othello» Act II, sc. I, l. 60—65: «And in the essential vesture of creation — Does bear all excellency.»

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 8. July-December 1901. S. 12 und ebenda S. 161.
Vgl. auch No. 718.

1441 STEPHEN, Leslie: Did Shakespeare write Bacon?
Littell's Living Age. Boston, Mass. Vol 231. December 21, 1901. S. 777 ff.
Der Aufsatz ist identisch mit No. 908**.

1442 STEPHEN, Leslie: Shakespeare as a Man.
Eclectic Magazine. New York. Vol. 137. July 1901. S. 70 ff.
Der Aufsatz ist gleichzeitig in Littell's Living Age. Boston, Mass. Vol. 229. May 18, 19 S. 401 ff. erschienen, und beide sind identisch mit No. 909**.

1443 STOKES, H. P.: Shakespeare-Queries.
Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 8. July-December 1901. S. 347.
Vgl. auch unter No. 1429, ferner Reginald HAINES (No. 763**), Chas. A. HERPICH (No. 13 Stapleton MARTIN (No. 1361), John PICKFORD (No. 1380) und St. SWITHIN (No. 14

1444 STORER, Agnes C.: Christopher Marlowe and Thomas Heywood; a Contra
Catholic World. London. August 15, 1902.

1445 STRONACH, George: Did Lord Bacon write Shakespeare's Plays? Il strated.
Pall Mall Magazine. London. February 1902.

1446 STRONACH, George: Judicious Levity.
The Daily News. London. April 17, 1902.
Zur Bacon-Shakespeare-Frage.

1147 SUTTON, W.: Bacon's Esotericism.
New Ireland Review. Dublin-New York. June 1902.

1448 SUTTON, W. A.: Bacon's «Alter Ego».
New Ireland Review. Dublin-New York. February 1902.

1449 SUTTON, W. A.: Francis Bacon and Manes Verulamiani.
New Ireland Review. Dublin-New York. January 1902.

1450 SUTTON, W. A.: Shakespeare Studies.
New Ireland Review. Dublin and New York. December 1902.

1451 SUTTON, W. H.: Judge Webb's «Mystery of William Shakespeare».
New Ireland Review. Dublin-New York. July 1902.
Vgl. No. 1480.

1452 SWINBURNE, Algernon Charles: King Lear. Illustrated.
Harper's Monthly Magazine. New York and London. December 1902.

1453 SWINBURNE, Algernon Charles: Stratford-on-Avon. [A Poem.]
The Saturday Review. London. Vol. 92. No. 2384. 1902. S. 14.

1454 SWITHIN, St.: Cellini and Shakespeare.
Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 9. January-June 1902. S. 308.
Vgl. auch No. 1251.

1455 SWITHIN, St.: Shakespeare Queries.
Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 8. July-December 1901. S. 429.
Vgl. auch unter No. 1429, ferner Reginald HAINES (No. 763**), Chas. A. HERPICH (No. 13 Stapleton MARTIN (No. 1361), John PICKFORD (No. 1380) und H. P. STOKES (No. 14

1456 THISELTON, Alfred E.: «Hamlet» Act I, sc. I, l. 117, 118: «A st with rains of fire and dews of blood — Disaster'd in the sun; and the m star, &c.»
Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 8. July-December 1901. S. 237.
Vgl. auch ebenda S. 480 (von Edward YARDLEY No. 1491), ebenda Series 9. Vol. 9. Janu June 1902. S. 342 f. (von J. E. SMITH No. 1437) und ebenda S. 343 (von Ed YARDLEY No. 1490).

1457 THISELTON, Alfred E.: «Measure for Measure» Act IV, sc. III, l. 102. «At the consecrated Fount, — A League below the Citie.»
Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 9. January-June 1902. S 343.

1458 THISELTON, Alfred E. «Much Ado about Nothing» Act V, sc. III, l. 19—21: «Graves yawne and yeelde your dead, — Till death be uttered, — Heavenly, Heavenly.»

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 8. July-December 1901. S. 13.

1459 THOMPSON, A. Hamilton: The Student's English Literature. London: Murray 1901. (848 S.)

Rezension: Saturday Review. London. Vol. 92. July 27, 1901 (As a book of reference it seems quite excellent. The criticisms on the whole are sane).

1460 THORNDIKE, Ashley H.: The relations of Hamlet to contemporary Revenge Plays.

Publications of the Modern Language Association of America. Balitmore. Vol. 17 (N. S. Vol. 10) 1902. No. 2.

Ursprünglich als Vortrag, geh. in der zweiten Sitzung der 19. Jahresversammlung der Modern Language Association of America zu Cambridge, Mass., am 27. Dez. 1901.

1461 THORNE, James: The Avon of Shakespeare. With a Series of Illustrations redrawn from Old Prints. London: De la More Press 1902. 8°

1462 THORPE, W. G.: Shakespeare the «Knavish».

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 8. July-December 1901. S. 473.

Vgl. dazu No. 1417 und No. 1260.

1463 TODHUNTER, J.: Hamlet and Ophelia.

Shrine. London. May 1902 and September 1902.

1464 TUPPER, James W.: A Note on Lear.

Modern Language Notes. Baltimore. Vol. 17. No. 1. Sp. 58 f.

Eine neue Erklärung von Akt III, Sz. 7, Z. 64—65: «Thou should'st have said: 'Good Porter,' turn the key. — All cruels else subscribe.»

1465 TYLER, Thomas: The Microcosm, Man, in Shakespeare.

Literature. London. Vol. 9. No. 219. December 28, 1901. S. 615.

1466 V., Q.: «The Tempest» Anagram.

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 8. July-December 1901. S. 512.

Vgl. auch die Artikel von E. SIBREE, ebenda S. 442, No. 1431; ebenda S. 512 (von C. B. MOUNT No. 1369 und von Edward YARDLEY No. 1495), sowie ebenda Series 9. Vol. 9. January-June 1902. S. 70 (von ALDENHAM No. 1226a und von E. SIBREE No. 1431).

1467 V., V. V.: The Great Question — A Little Monologue.

The Academy. London. No. 1548. 4 January, 1902. S. 658.

Über Mrs. Gallup (vgl. 138[a]) und die Shakespeare-Bacon Kontroverse.

1468 «VARIORUM» SHAKESPEARE, The, and net prices.

The Library Journal. Vol. 27. 1902. S. 78 f.

Vgl. No. 599[aa].

1469 W., A. E.: Timon and Martin Chuzzlewit.

The Academy. London. No. 1549. 11 January, 1902. S. 680.

Vgl. No. 96[a].

1470 W., C.: Manners and Customs in Shakespeare's Time.

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 9. January-June 1902. S. 387.

Vgl. auch No. 1356.

1471 WALL, Alfred H.: Shakespeare's Birthday Celebrations.

Shrine. London. May 1902. S. 7—10.

1472 WALL, Alfred H.: Henry VIII. The Birthday Revival Play.

Shrine. London. May 1902.

1473 WALLIS, Charles: Shakespeare First Folio.

Literature. London. Vol. 9. No. 204. September 14, 1901. S. 262.

Bei einer Bücherauktion im Jahre 1790 wurden folgende Preise gezahlt: First Folio v. 1623 £ 35 14 s.; Romeo and Juliet, 4°, v. 1599 £ 7 15 s.; Hamlet, 4°, v. 1604 £ 17 6 s. 6 d.

1474 WARD, H. S.: Some American Pilgrims at Shakespeare's Shrine. strated.

Anglo-American. May 1902.

1475 WARD, Snowden: The Shakespeare-Festival at Stratford-on-Avon. strated.

Playgoer. London. April 15, 1902.

1476 WARREN, Algernon: Shakespeare and Victor Hugo.

The Spectator. London. No. 3844. March 1, 1902. S. 327 f.

1477 WATSON, George: Shakespeare v. Bacon.

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 9. January-June 1902. S. 414.
Vgl. auch No. 1413.

1478 WATSON, W.: Shakespeare. A Sonnet.

Fortnightly Review. London. Vol. 75. May 1901. S. 851.
A Sonnet. Written in Mr. Sidney Lee's «Life of Shakespeare».

1479 WAY, A. E.: Reliques of Stratford-on-Avon. London: Lane 19(

1480 WEBB, Judge T.: The Mystery of William Shakespeare. A Sumn Evidence. London: Longmans 1902. (308 S.) 8°

Rezensionen: New Ireland Review. Dublin-New York. July 1902 (W. H. SUTTO Webb's «Mystery of William Shakespeare». Vgl. No. 1451) — Ebenda. Novem (C. S.: Judge Webb on Shakespere. Vgl. No. 1403) — The Academy and Li London. No. 1574. 5 July 1902. S. 35. (The author has got up his brief th and presents it in an eminently lucid fashion; but his knowledge of the data c a decision must be arrived at seems to be largely of a second-hand nature, and l a dialectic use of isolated opinions of Mr. Swinburne, Mr. Sidney Lee, Halliwell- and other Shakespearean «authorities», which is wholly forensic and frequently mi To go into the constant misinterpretations of evidence which our pencil has m page after page of this book woud require more space and more labour than w to waste upon any Baconian.) Vgl. auch No. 1247.

1481 WELLS, W.: Shakespeare-Bacon controversy. London: Sampso Marston & Co. 1902.

1482 WHITWELL, Robert J.: Shakespeare's Vocabulary.

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 9. January-June 1902. S. 167.

1483 WILDER, Daniel W.: A life of Shakespeare; compiled from the and most conservative authorities, without comment or conjecture: designed use of schools, advanced classes and general reference. Westfield, N. Y Shakespeare Press of New York City 1900. (250 S.) 12°

1484 WILLIS, William: The Shakespeare-Bacon Controversy. A report trial of an issue in Westminster Hall, June 20, 1627. London: Sampso Marston and Co. 1902. (LXXXII, 88 S.) 8°

1485 WILSON, W. E.: Manners and Customs in Shakespeare's Time.

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 9. January-June 1902. S. 494.
Vgl. auch No. 1356.

1486 WILSON, W. E.: Shakespearean Relic.

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 8. July-December 1901. S. 289.
Vgl. auch No. 1396.

1487 WOODWARD, Parker: The Early Life of Lord Bacon. Newly S London: Gay and Bird 1902. (XII, 110 S.) 4°

1488 WOODWARD, Parker: Shakespeare-Bacon.

The Academy and Literature. London. No. 1560. 29 March, 1902. S. 346.
Enthält einige Bemerkungen zu W. C. HAZLITT's Shakespear. Vgl. No. 1312.

1489 WRIGHT, G. B.: Hamlet.

The Atlantic Monthly. New York & London. Vol. 89. No. 535. May 1902.

1490 YARDLEY, E[dward]: «Hamlet» Act I, sc. I, l. 115 ff.

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 9. January-June 1902. S. 343.

Vgl. auch ebenda S. 342f. (von J. E. SMITH No. 1437), ebenda Series 9. Vol. 8. July-December 1901. S. 237 (von Alfred E. THISELTON No. 1456) und S. 480 (von Edward YARDLEY No. 1491).

1491 YARDLEY, E[dward]: «Hamlet» Act I, sc. I, l. 117, 118: «Such monstrous prodigies were then beheld — As stars with trains of fire, and dews of blood. — Disasters dimmed the sun, and the moist star, &c.»

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 8. July-December 1901 S. 480.

Vgl. auch ebenda S. 237 (von Alfred E. THISELTON No. 1456), ebenda Series 9. Vol. 9. January-June 1902. S. 342f. (von J. E. SMITH No. 1437) und ebenda S. 343 (von Edward YARDLEY No. 1490).

1492 YARDLEY, E[dward]: Second and Third Parts of «Henry VI».

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 8. July-December 1901. S. 238.

1493 YARDLEY, E[dward]: Shakespeare the «Knavish» and Rabelais.

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 8. July-December 1901. S. 472f.

Vgl. dazu No. 1417.

1494 YARDLEY, E[dward]: The Source of the Seven Ages.

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 9. January-June 1902. S. 197 u. ebenda S. 298.

Vgl. auch No. 1439.

1495 YARDLEY, E[dward]: «The Tempest» Anagram.

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 8. July-December 1901. S. 512.

Vgl. ferner ebenda S. 442 (von E. SIBREE No. 1431), ebenda S. 512 (von Q. V. No. 1466 und von C. B. MOUNT No. 1369), sowie ebenda Series 9. Vol. 9. January-June 1902. S. 70 (von ALDENHAM No. 1226a und von E. SIBREE No. 1431).

1496 YEATMAN, John Pym: Is William Shakspere's Will Holographic? With some remarks upon the recent action for Libel of Pym Yeatman v. the Saturday Review, respecting «The Gentle Shakspere» and the secret history of the motives which induced it. And Photographs of the Poet's Will. 2nd edition. Dearley Dale: J. P. Yeatman 1901. (72 S.) 8°

II. DEUTSCHLAND, ÖSTERREICH, SCHWEIZ

a. GESAMT-AUSGABEN

[in Original und Übersetzung]

1497 [Werke.] Bühnen-Shakespeare. Herausgegeben von Carl Friedrich WITTMANN. Bd 1—17. Leipzig: Verlag von Philipp Reclam jun. (1888—1902.) 8°

Über die bisher erschienenen 16 Bände vgl. No. 962[**].

Neu erschienen ist: Bd 17: Antonius and Kleopatra. Trauerspiel in fünf Aufzügen von William Shakespeare. Bühnenbearbeitung nach der Übersetzung von Schlegel und Tieck von Alex. HEVESI. Herausgegeben von Carl Friedrich WITTMANN. Regie- und Soufflierbuch mit dem vollständigen Scenarium. (1902.) (108 S.) 8°

---

b. AUSGABEN UND ÜBERSETZUNGEN EINZELNER DRAMEN

Coriolanus

1498 CORIOLANUS. A tragedy by Shakespeare. With introduction and explanatory notes for use in schools by Emil PENNER. First edition. Leipzig: Renger'sche Buchhandlung 1902. (XXI, 128 S.) 8°

Französische und englische Schulbibliothek. Hrsg. von Otto E. A. Dickmann. Reihe B. Poesie. Bd 19.

Hamlet

1499 Shakespeare, William: HAMLET, Prinz von Dänemark. Übersetzt von A. W. von Schlegel. (Revision und Erneuerung des Textes, Einleitung und Erläuterungen von Rudolf FISCHER.) Berlin: S. Fischer's Verlag 1902. (XXXI, 191 S.) 16°

Pantheon-Ausgabe.

Vgl. auch No. 970a.

Rezension: Tägliche Rundschau. Unterhaltungsbeilage. Berlin. No. 202 vom 29. August 1902. (von Dr. Harry MAYNC.)

King Henry VIII

1500 König HEINRICH DER ACHTE. Schauspiel in fünf Akten von Shakespeare. Mit teilweiser Benützung der Übersetzungen von W. A. B. HERTZBERG und Otto GILDEMEISTER für die deutsche Bühne neu übersetzt und bearbeitet von Alfred Freiherrn von BERGER. Hamburg 1902. (150 S.) 8°

Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 38. 1902. S. 288—294 (von Eugen KILIAN). Vgl. auch die No. 1022[38] u. 1036[38].

1501 Bacon-Shakespeare, Francis: Das Drama KÖNIG HEINRICH VIII. (Gedichtet fünf Jahre nach dem Tode des Schauspielers William Shakspere.) Nach dem Original-Druck von 1623 neu übersetzt, erläutert und eingeleitet von Edwin BORMANN. Leipzig: Edwin Bormanns Selbstverlag 1902. (146 S.) 8°

Julius Caesar

1502 The Tragedy of JULIUS CAESAR. With Introduction, Notes and Glossary by Max Friedrich MANN. Leipzig: Roßberg'sche Verlagsbuchhandlung 1902. (VIII, 86 S. und Notes auf 56 S. gesondert.) 8°

Neusprachliche Reformbibliothek. Herausgeber: Dir. Dr. Bernhard HUBERT und Dr. Max Fr. MANN. Bd 5.

Rezension: Literarisches Centralblatt. Leipzig. Jg. 53. 1902. No. 31. Sp. 1052f. (von M. W.)

King Lear

1503 Shakespeares KÖNIG LEAR. Trauerspiel in fünf Aufzügen. Nach der Öchelhäuser'schen Volksausgabe mit ausführlichen Erläuterungen für den Schulgebrauch und das Privatstudium von L. SCHUNCK, Oberlehrer in Inowrazlaw. Paderborn: Druck und Verlag von Ferdinand Schöningh 1903. (168 S.) 8°

Schöninghs Ausgaben ausländischer Klassiker mit Erläuterungen. 5.

Macbeth

1504 MACBETH. A Tragedy by William Shakespeare. With Introduction and Explanatory Notes. Edited by Prof. Dr. K. DEUTSCHBEIN. Ausgabe A. Einleitung und Anmerkungen in deutscher Sprache. Ausgabe B. Desgl. in englischer Sprache. Glogau: Carl Flemming 1902. (3 Bl., XVI, 137 S.) 8°

Englische und französische Schriftsteller der neueren Zeit. Für Schule und Haus hrsg. von J. Klapperich. 12. Bdchen.

Preface S. I — Introduction S. III: I. History of the English Drama up to the Time of Shakespeare S. III; II. Life and Works of William Shakespeare S. IV; III. Date of the Composition and Source of the Plot of Macbeth S. VI; IV. Metre, Blank Verse, and Rhyme S. VI; V. Language 1. Vocabulary S. VIII; 2. Style S. VIII; 3. Grammar S. IX — Dramatis Personae S. XVI — Macbeth S. 1 — Notes S. 73 — Pronunciation of some Proper Names S. 136.

1505 Shakespeare: Macbeth. Ein Trauerspiel, zur Vorstellung auf dem Hoftheater zu Weimar eingerichtet von Friedrich von SCHILLER. Nach den vorzüglichsten Quellen revidierte Ausgabe. Herausgegeben von Wendelin von MALTZAHN. (Neue [Umschlag-] Ausgabe.) Leipzig: Verlag von Hempel's Klassiker-Ausgaben (1902). (78 S.) 8°

Hempel's Klassiker-Bibliothek. Einzelausgaben mit Anmerkungen. No. 931.

Die frühere Ausgabe erschien Berlin (1879).

1506 Shakespeare: MACBETH in SCHILLERS Bearbeitung herausgegeben von E. von SALLWÜRK. Bielefeld und Leipzig: Velhagen und Klasing. 8°

Velhagen und Klasings Sammlung deutscher Schulausgaben. 86.

1507 MACBETH, ein Trauerspiel in fünf Aufzügen, für den Schulgebrauch herausgegeben von Prof. Dr. E TEICHMANN, Oberrealschul-Oberlehrer. Münster i. W.: Druck und Verlag der Aschendorff'schen Buchhandlung 1902. (122 S.) 8°

Aschendorffs Ausgaben für den deutschen Unterricht.

Merchant of Venice

1508 Bacon-Shakespeare, Francis: Das Lustspiel «DER KAUFMANN VON VENEDIG». Nach der Folio-Ausgabe von 1623 neu übersetzt und eingeleitet von Edwin BORMANN. Leipzig: Edwin Bormanns Selbstverlag 1902. (92 S.) 8°

Tempest

1509 The TEMPEST by SHAKSPERE. Mit anmerkungen zum schulgebrauch herausgegeben von dr. Oskar THIERGEN. Ausg. B. Bielefeld und Leipzig: Velhagen und Klasing 1901. (XIX, 83, 40 S.)

English Authors. Bielefeld und Leipzig. 79.

Rezension: Die Neueren Sprachen. Marburg i. H. Bd 10. Heft 7. 1902. S. 438 (von M. KRUMMACHER).

---

c. NICHT DRAMATISCHE WERKE

1510 Die SONETTE von William Shakespeare. (Ins Deutsche übertragen von Alexander NEIDHARDT mit Titelbezeichnung von Wilh. Müller-Schönefeldt.) Zweite Auflage. Verlegt bei Eugen Diederichs in Leipzig 1902. (199 S.) 8°

Rezension: Allgemeine Zeitung. München. Beilage. Jg. 1902. No. 191 vom 22. August. S. 353—356 (Ein literarischer Franktireur von Wilhelm HOLZAMER. Vgl. No. 1577).

1511 «VENUS UND ADONIS» und «DIE SCHÄNDUNG DER LUKRETIA». Mit dem vollständigen Text und der deutschen Übersetzung von Emil WAGNER.

in: Theodor EICHHOFF: Shakespeares Forderung einer absoluten Moral. Halle 1902. (s. No. 1541.)

---

d. ANTHOLOGIEN, AUSZÜGE, KONKORDANZEN UND ÄHNLICHES

1512 GLANZSZENEN aus Shakespeares Dramen zu einer Vorstellung vereinigt von W. OECHELHÄUSER. Zum Besten des in Weimar zu errichtenden Shakespeare-Denkmals. 1902. (120 S.)

---

e. SHAKESPEAREANA

1513 ACKERMANN, Richard: Kurze Geschichte der englischen Literatur in den Grundzügen ihrer Entwickelung. Mit Zeittafel und Namenregister. Stuttgart-Zweibrücken: Fritz Lehmann 1902. (IV, 165 S.) 8°

Lehmanns Volkshochschule. Hrsg. von Dr. E. Dannheißer. 2. Bdchen.

1514 BALLMANN, Otto: Chaucers Einfluß auf das englische Drama im Zeitalter der Königin Elisabeth und der beiden ersten Stuart-Könige. Halle a. S.: M. Niemeyer 1901. (85 S.) 8°

Philosophische Inaugural-Dissertation von Straßburg. 1901.

Dieselbe Arbeit erschien in der Anglia. Bd 25 — N. F. Bd 13. 1902. S. 1—85.

1515 BANG, W.: Zu Shakespeares A Talbot.

Englische Studien. Leipzig. Bd 31. Heft 3. S. 449.

Enthält einige Nachträge zu W. FRANZ: Shakespeare-Grammatik § 131 (Vgl. No. 321ʷ) und C. STOFFEL: Englische Studien Bd 29. S. 97 (Vgl. No. (321ʷ)).

1516 Bartolomäus, R.: Das sogenannte Shylock-Problem.

Die Gegenwart. Berlin. 1902. No. 50. S. 377—380.

1517 Beck, Amtsrichter: Beziehungen des Württembergischen Herzoghauses zum englischen Hofe. — Herzog Friedrich von Württemberg in den Lustigen Weibern von Shakespeare.

Diözesanarchiv von Schwaben. 1901. S. 97—107.

1518 Bekk, Adolf: Shakespeare. Des Dichters Bild, nach dem Leben gezeichnet. Paderborn: Druck und Verlag von Ferdinand Schöningh 1902. (2 Bl., 141 S., 1 Bl.) 8°

Inhalt:

Widmung (Ein Schreiben an Friedrich Bodenstedt) — Des Dichters Bild — Zur Ästhetik der Werke Shakespeares, in Aussprüchen deutscher Dichter und Denker.

Rezension: Neue Preußische + Zeitung. Berlin. 1902. No. 551 vom 25. November.

1519 Berger, Alfred Freih. von: Studien und Kritiken. 2. Aufl. Leipzig: E. Avenarius 1900. (284 S.) 8°

Rezension: Allgemeine Zeitung. München. Beilage. 1902. No. 112.

1520 Berger, Alfred Freih. von: Wie das «Wintermärchen» entstand. Dichtung und Wahrheit aus Shakespeares Leben.

Neue Freie Presse. Wien. 1902. 4., 11. und 13. Oktober.

1521 Binz, Gustav: Deutsche Besucher im Shakespeare'schen London.

Beilage zur Allgemeinen Zeitung. München. No. 192 und 193 vom 23. und 25. August 1902.

Ursprünglich ein Populärer Vortrag, gehalten in Basel am 4. Februar 1902.

Rezension: Feier-Abend. Belletristische Beilage zur National-Zeitung. Basel. 1902. No. 24 vom 12. Juni (Akademische Vorträge. IX.) von O. H[ager.] Vgl. No. 1569.

1522 Blind, Karl: Das große Shakespeare-Bacon'sche Geheimnis.

Deutsche Revue. Jg. 27. 1902. November. S. 234—239.

1523 Bormann, Edwin: Siebzig Beweisgründe, daß Bacon den Shakespeare schrieb. [Ein Flugblättchen.] Leipzig: Edwin Bormanns Selbstverlag 1902.

Rezensionen: Tägliche Rundschau. Berlin. Unterhaltungs-Beilage vom 23. Oktober 1902 und ebenda: Morgenblatt No. 515 vom 2. November. 5. Beilage — Berliner Börsen-Kurier. 1902. No 497 vom 23. Oktober — Blätter für Belehrung und Unterhaltung. Beilage der Leipziger Neuesten Nachrichten. 1902. No. 45 vom 27. Oktober — Reichsbote. Berlin. 1902. No. 262 vom 7. November. (Shakespeare oder Bacon?)

1524 Bormann, Edwin: 300 Geistesblitze und Anderes von und über Bacon-Shakespeare - Marlowe. Mit einer Lichtdruck - Tafel und einer literarhistorisch-geographischen Karte. Leipzig: Edwin Bormanns Selbstverlag 1902. (VII, 464 S.) 8°

Inhalt:

300 Geistesblitze aus Francis Bacons Prosa-Schriften — Das Leben Francis Bacons. Von Wilhelm Rawley — Ein Shakespeare-Drama, gedichtet fünf Jahre nach dem Tode des Schauspielers William Shakspere — Die Ruhmreiche Geschichte König Heinrichs des Achten — Der Erste Akt der «Tragödie Richards des Dritten» — Zwölf Einzelreden aus Bacon-Shakespeares Dramen: Wir sind solch Stoff (Aus dem Sturm). Valentins Verbannung (Aus den beiden Edeln von Verona). Tod und Leben (Aus Maß für Maß). Übertriebene Studien (Aus Verlorne Liebesmüh). Oberons Brautsegen (Aus dem Sommernachtstraum). Die Welt eine Bühne (Aus Wie es euch gefällt). Königin Mab (Aus Romeo und Julia). O daß dies zu zu feste Fleisch (Aus Hamlet). Sein oder nicht mehr sein (Aus Hamlet). Edmunds Monolog (Aus König Lear). Ich hab' 'nen Grund (Aus Othello). Antonius' Rede an der Leiche des Caesar (Aus Julius Caesar) — Gedanken-Perlen aus zwei halbvergessenen Bacon-Shakespeare-Dichtungen: «Venus und Adonis» und «Lucretia» — Der Kaufmann von Venedig — Aus Shakespeare-Bacons Dichterwerkstatt. Die Entstehung des «Hamlet» — Wie sollen wir schreiben: Shakespeare oder Shakspere? — Was lehren die Essays Francis Bacons? — «Timon von Athen» in Bacon'scher Beleuchtung — 233 von Bacons Apophthegmen. (Anekdoten, geistreiche Aussprüche, Scherzworte.) Neu übersetzt: 1. Heiteres aus dem «lustigen Alt-England» (74). 2. Königin Elisabeth von England im Lichte von Francis Bacons Anekdoten-Sammlung (16). 3. Nicholas-Bacon-Anekdoten (11). 4. Anekdoten von und über Francis Bacon (56). 5. Geistesblitze und Herzensfunken aus dunkeln Tagen (23). 6. Lustiges und Geistreiches aus dem alten Griechenland (32). 7. Lustiges und Geistreiches aus dem alten Rom (21) — Das Hauptstück aus dem Northumberland-Manuskript. (Mit einer Lichtdrucktafel) — «My name . . .» Selbstbekenntnisse des Gewaltigen — Was bedeutet der Name Francis Bacon? — Ein kleiner Namensscherz in den Shakespeare-Dramen — Das Examen des Brutus Stultissimus. Eine literarhistorische Humoreske — Tamerlan und das Marlowe-Mysterium (mit einer literarhistorisch-geographischen Karte).

1525 Bormann, Edwin: Der Shakespeare-Dichter. Wer war's und wie sah er aus? Eine Überschau alles Wesentlichen der Bacon-Shakespeare-Forschung, ihrer Freunde und ihrer Gegnerschaft. Leipzig: E. Bormanns Selbstverlag 1902. (VIII, 135 S.) 8°

Rezension: Vogtländischer Anzeiger. Plauen. Vom 2. Oktober 1902. — Tagesbote. Brünn. 1902. No. 582 vom 13. Dezember.

1526 Brandes, Georg: Shakespeare-Bacon.

Neue Freie Presse. Wien. 1902. No. 13449.

1527 Bulthaupt, Heinrich: Dramaturgie des Schauspiels. Bd 2. Shakespeare. Achte neu bearbeitete Auflage. Oldenburg: Schulze'sche Hofbuchhandlung (A. Schwartz) 1903. (XI, 508 S.) 8°

Rezensionen [zur 6. und 7. Aufl.]: Euphorion. Zeitschrift für Literatur-Geschichte. Wien. Bd 7. Jg. 1900. S. 190 f. (von K. Zeiss.) — Ebd. S. 399. — Deutsche Revue. Stuttgart. 1900. Mai. (v. E. M.) — Hamburgischer Korrespondent. Jg. 170. 1900. Beilage. S. 13 f. — Westermanns illustrierte deutsche Monatshefte. Braunschweig. 1900. Mai. S. 285. (von F. D.)

1528 Burmeister, Otto: Nachdichtungen und Bühneneinrichtungen von Shakespeares Merchant of Venice. Rostock: H. Warkentien 1902. (142 S.) 8°

Philosophische Inauguraldissertation von Rostock 1902.

1529 Cassirer, J.: Othello auf der Bühne und im Leben.

General-Anzeiger für Hamburg-Altona. 1902. No. 286 vom 7. Oktober.

Ist eine kleine Novelle, die mit der Shakespeare-Forschung nichts zu tun hat.

1530 Charakteristik, Zur, der Ophelia.

Magazin für Litteratur. Berlin. Jg. 70. 1901. No. 31.

1531 Conrad, Hermann: Robert Essex. «Hingerichtet am 25. Februar 1601.»

Preußische Jahrbücher. Berlin. Bd 103. Januar-März 1901. S. 385—416.

Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 38. 1902. S. 296.

1532 Conrad, Hermann: Der Streit um eine neue Shakespeare-Übersetzung.

National-Zeitung. Berlin. Jg. 54. 1901. No. 610 vom 9. November.

Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 38. 1902. S. 332.

1533 Conrad, Hermann: Ellen Terry.

Bühne und Welt. Berlin. Jg. 4. No. 18.

1534 Creizenach: Wilhelm: Geschichte des neueren Dramas. Bd 2: Renaissance und Reformation. Th. 1. Halle: M. Niemeyer 1901. (XIV, 532 S.) 8°

1535 Czerwinka, Julius: Shakespeare und die Bühne. Wiesbaden: H. Staadt 1902. (III, 90 S.) 8°

Rezensionen: Deutsche Bühnen-Genossenschaft. Berlin. Jg. 31. 1902. No. 34 vom 22. August S. 344 f. (von Otto Kienscherf.) — Wiesbadener Tagblatt. Jg. 50. 1902. No. 302 vom 2. Juli. S. 5 (von J[osef] K[aisler].) — Die Zeit. Wien. 1902. No. 417 vom 27. September.

1536 Dam, Bastian A. P. van, and Cornelius Stoffel: Chapters on English Printing, Prosody and Pronunciation [1550—1700]. Heidelberg: Carl Winters Universitäts-Buchhandlung 1902. (III, 206 S.) 8°

Anglistische Forschungen hrsg. von Hoops. Heft 9.

1537 Deinhard, Ludwig: Das Shakespeare-Geheimnis.

Die Gesellschaft. 1902. XVIII, 3. S. 49—54.

1538 Dessoff, Albert: Über englische, italienische und spanische Dramen in den Spielverzeichnissen deutscher Wandertruppen.

Studien zur vergleichenden Litteraturgeschichte. I, 4.

1539 Dibelius, Wilhelm: Vom Shakespeare-Tag in Weimar. (I. II.)

Tägliche Rundschau. Berlin. Unterhaltungsbeilage. 1902. No. 98. 99 vom 28. und 29. April.

1540 Eckhardt, Eduard: Die lustige Person im älteren englischen Drama bis 1642. Berlin: Mayer & Müller 1902. (XXXII, 478 S.) 8°

Palaestra. Hrsg. von A. Brandl und E. Schmidt. Heft 17.

1541 EICHHOFF, Theodor: Shakespeares Forderung einer absoluten Moral. Eine Erläuterung seiner Gedichte «VENUS UND ADONIS» und «DIE SCHÄNDUNG DER LUKRETIA». Mit dem vollständigen Text der Gedichte und der deutschen Übersetzung von Emil WAGNER. Halle: Max Niemeyer 1902. (X, 254 S.) 8°

1542 EICHHOFF, Theodor: Der Weg zu Shakespeare. Halle: Max Niemeyer 1902. (VI, 162 S.) 8°
Rezension: Deutsche Litteraturzeitung. Berlin. Jg. 23. 1902. No. 32. Sp. 2024.

1543 EIDAM, Christian: Der neue Beschluß der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft über die Verbesserung der Schlegel-Tieck'schen Übersetzung.
Fränkischer Kurier. Nürnberg. 1902. No. 262 vom 25. Mai. S. 15.

1544 EIDAM, Christian: Zum Merchant of Venice V, 1, 54—65. (How sweet the moonlight sleeps upon this bank! usw.)
Blätter für das Gymnasialschulwesen. München. Jg. 38. 1902. S. 105—114.

1545 EIDAM, Christian: Noch einmal der deutsche Shakespeare-Text.
Fränkischer Kurier. Nürnberg. 1902. No. 155 vom 25. März. S. 9.
Siehe auch Beiblatt zur Anglia. Mitteilungen über englische Sprache und Litteratur. Halle a. S. Bd 13. No. 8. August 1902. S. 252 ff.

1546a ELLINGER, J.: Bemerkungen und Zusätze zu der «Shakespeare-Grammatik» von W. Franz.
Englische Studien. Leipzig. Bd 31. Heft 1. 1902. S. 151—157.
Vgl. No. 321ff.

1546b ELLINGER, J.: Über die Beziehungen der Sprache Shakespeares zu dem heutigen Englisch.
Zeitschrift für das Realschulwesen. Jg. 27. Heft 3.

1547 ENGEL, Fritz: Die Entstehung des Hamlet.
Berliner Tageblatt. 1902. No. 206 vom 24. April.

1548 ENGEL, Eduard: Shakespeare in Pommern.
National-Zeitung. Berlin. 1902. No. 557 vom 27. September.
Enthält eine Besprechung der unter No. 1603 aufgeführten Schrift.

1549 ENGEL, Eduard: William Shakespeare und Herr Edwin Bormann.
Die Zeit. Wien. Bd 33. No. 422. S. 55—56 vom 1. November 1902 und wieder abgedruckt in der Rheinisch-Westfälischen Zeitung. Essen. 1902. No. 906 vom 15. November.

1550 ENGEL, Eduard: War Shakespeare in Italien?
Der Türmer. 1902. Jg. 4. Heft 9. S. 262—275.

1551 ENGEL, Eduard: Wie Othello entstand.
Die Zukunft. Berlin. 1902. Jg. 10 No. 49. XL. S. 394—407.
Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 39. Zeitschriftenschau.

1552 EVANS, Marshall Blakemore: Der bestrafte Brudermord, sein Verhältnis zu Shakespeares Hamlet. Hamburg & Leipzig: L. Voß 1902. (X, 49 S.) 8°
Philosophische Inaugural-Dissertation von Bonn 1902.
Wird vollständig als Band 19 der Theatergeschichtlichen Forschungen erscheinen.

1553 EVERS, W.: Shakespeares Zweiter Mittelalterlicher Dramencyclus. Allgemein-verständlich dargestellt. Berlin: Reuther & Reichard 1901. (XXV, 256 S.) 8°

1554 FESTSPIELE, Die Düsseldorfer, des Rheinischen Goethe-Vereins.
Vossische Zeitung. Berlin. 1902. No. 335 vom 20. Juli. 2. Beilage.
Über die Düsseldorfer Darstellung des die fünf Dramen «Macbeth, Othello, Was Ihr wollt, Hamlet und Julius Caesar» umfassenden Shakespeare-Cyklus.

1555 FRÄNKEL, Ludwig: Ein deutsches Shakespeare-Denkmal.
Der Tag. Berlin. 1902. No. 187.

1556 Franz, Wilhelm: Die Grundzüge der Sprache Shakespeares. Berlin: E. Felber 1902. (VIII, 227 S.) 8°

Rezension: Deutsche Litteraturzeitung. Berlin. Jg. 23. 1902. No. 44. Sp. 2783–2786 (von Max Förster.)

1557 Fricke, Emil: Der Einfluß Shakespeares auf Alfred de Mussets Dramen. Basel 1901. (64 S.) 8°

Philosophische Inaugural-Dissertation von Basel 1901/1902.

1558 Fries, Carl: Shakespeares Wintermärchen. Eine Quellenstudie.

Vossische Zeitung. Berlin. Beilage. 1902. No. 37 vom 14. September.

Der Aufsatz ist inhaltlich mit dem unter No. 1014** aufgeführten identisch.

1559 Gelber, Adolf: An der Grenze zweier Zeiten. Freie Reden über Shakespeare. Dresden: C. Reißner 1902. (VII, 185 S.) 8°

Rezension: Der Bund. Bern. 1902. No. 338 vom 30. November.

1560 Gelber, Adolf: Shakespeares Könige.

Die Zukunft. Berlin. Jg. 11. 1902. No. 3/4 vom 18. Oktober 1902. S. 116—123.

1561 Gensel, Julius: Brauchen wir eine neue deutsche Shakespeare-Ausgabe?

Beiblatt zur Anglia. Mitteilungen über englische Sprache und Litteratur. Halle a. S. Bd 13. No. 4. April 1902. S. 109—122.

1562 Gent, R. A.: The Valiant Welshman. Nach dem Drucke von 1615 herausgegeben von Valentin Kreb. Erlangen: Deichert 1902. (LXXVII, 88 S.) 8°

Münchener Beiträge zur romanischen und englischen Philologie, hrsg. v. Breymann und Schick. Heft 23.

Rezension: Literarisches Centralblatt. Leipzig. Jg. 53. 1902. Sp. 1247 f. (von M. W.)

1563 Gloede, O.: Shakespeare in der englischen Litteratur des 17. und 18. Jahrhunderts. Doberan: Druck von Herm. Rehse & Co. 1902. (20 S.) 4°

Programm des Großherzogl. Gymnasiums Friderico-Franciscenm zu Doberan. Ostern 1902.

1564 Goerner, Wilhelm: Das Verhältnis von Garrick's «The Fairies» zu Shakespeare's «A Midsummer-Night's Dream». Halle a. S. 1902: Wischan & Wettengel. (50 S.) 8°

Philosophische Inaugural-Dissertation von Halle. 1902.

1565 Greg, Walter Wilson: An unknown edition of Heywood's «Play of love».

Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Litteraturen. Braunschweig. Bd 106 (N. F. Bd 6). 1901. S. 141—143.

Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 38. 1902. S. 300.

1566 Haber: J.: John Heywood's «The Spider and the Flie». Ein Kulturbild aus dem 16. Jahrh. Berlin: E. Felber 1900. (XI, 113 S.)

Litterarhistorische Forschungen hrsg. v. Schick und v. Waldberg. H. 15.

Rezension: Beiblatt zur Anglia. Mitteilungen über englische Sprache und Litteratur und über englischen Unterricht. Halle a. S. Bd 13. No. 2. Februar 1902. S. 39—41 (von R. Ackermann).

1567 Haedicke: Shakspere oder Bacon?

Kieler Zeitung. 1902. No. 20803.

1568 Hagemann, August: Shakespeare und das moderne Drama. Gedanken zum Geburtstage Shakespeares (23. April.)

Rheinischer Kurier. Jg. 1902. No. 278 vom 22. April.

Derselbe Aufsatz in der Neckar-Zeitung. Heilbronn. Jg. 1902. No. 93 vom 23. April und der Coblenzer Zeitung vom 22. April 1902, sowie mit A. H. unterzeichnet in der Breslauer Zeitung vom 16. April 1902. No. 262.

1569 H[ager], O.: Akademische Vorträge. IX.

Feier-Abend. Belletristische Beilage zur National-Zeitung. Basel. 1902. No. 24 vom 19. Juni.

Eingehendes Referat des am 4. Februar d. J. von Prof. Gustav Binz gehaltenen Vortrages über «Deutsche Besucher im Shakespears'schen London». Vgl. No. 1521.

1570 HAMLET, Prinz von Dänemark — ein modernes Trauerspiel von G.
Allgemeine Zeitung. München. Beilage. 1902. No. 168 vom 25. Juli. S. 169—173.

1571 HEBBEL, Friedrich: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe besorgt von Richard Maria WERNER. Berlin: B. Behr's Verlag (E. Bock) 1901 ff. 8°
Im 5. Bande (1830—1863). Fragmente, Pläne. 1902 findet sich auf S. 55/56 unter No. XIX v. 20. Jan. 1839 «Jene Szene, die ich in den Heinrich IV. hinein improvisierte.»

1572 HEBBEL und die Shakespeare-Manie.
Kieler Zeitung. 1902 vom 28. November.
Besprechung eines Vortrages von Professor E. WOLFF über das deutsche Drama und Theater.

1573 HERZ, Emil: Englische Schauspieler und englisches Schauspiel zur Zeit Shakespeares in Deutschland. (Teil 1.) Hamburg & Leipzig: L. Voß 1901. (64 S.) 8°
Philosophische Inaugural-Dissertation von Bonn 1901.
Wird vollständig als Band 18 der Theatergeschichtlichen Forschungen erscheinen.

1574 HEVESI, Alexander: Ist Shakespeare im modernen Sinne bühnenfähig?
Pester Lloyd. Vom 31. Dezember 1901.
Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 38. 1902. S. 337 f.

1575 HOFMILLER, Josef: Die ersten sechs Masken Ben Jonson's in ihrem Verhältnis zur antiken Literatur. Freising 1901: A. Fellerers Wwe. 1902 (94 S.) 8°
Philosophische Inaugural-Dissertation von München. 1901.

1576 HOLLECK-WEITHMANN, Fritz: Zur Quellenfrage von Shakespeares «Much Ado About Nothing». Heidelberg: C. Winter 1902. (49 S.) 8°
Philosophische Inaugural-Dissertation von Kiel 1901.
Die Arbeit ist gleichzeitig in erweiterter Form als Heft 3 der Kieler Studien zur englischen Philologie erschienen. Vgl. No. 1027[a].
Rezensionen: Beiblatt zur Anglia. Mitteilungen über englische Sprache und Litteratur. Halle a. S. Bd 13. No. 8. August 1902. S. 228 ff. (von F. P. von WESTENHOLZ.) — Revue critique d'histoire et de littérature. Paris. Année 36. 1er Semestre. Nouvelle Série. S. 53. 1902. S. 357 (von Ch. BASTIDE) — Deutsche Litteraturzeitung. Berlin. Jg. 23. 1902. No. 36. Sp. 2271 (von G. SARRAZIN).

1577 HOLZAMER, Wilhelm: Ein literarischer Franktireur.
Allgemeine Zeitung. München. Beilage. Jg. 1902. No. 191 vom 22. August S. 353—356.
Gemeint mit dem Franktireur ist der Byron- und Shakespeare-Übersetzer Alexander NEIDHARDT. Der Aufsatz enthält eine wertvolle Kritik der kürzlich erschienenen 2. Auflage der Neidhardt'schen Übertragung von Shakespeares Sonetten. Vgl. No. 1510.

1578 HÜBENER, E[mil]: Der Einfluß von Marlowe's Tamburlaine auf die zeitgenössischen und folgenden Dramatiker. Halle a. S. 1901: (A. Schmidt, Frankfurt a. O.) (74 S.) 8°
Philosophische Inaugural-Dissertation von Halle 1901.

1579 JAGOW, Eugen von: Zur Shakespeare-Forschung und -Darstellung.
Dresdner Nachrichten. 1901 vom 12. September.
Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 38. 1902. S. 331. [Wahrscheinlich identisch mit No. 1030[a].]

1580 JAHRBUCH der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Im Auftrage des Vorstandes herausgegeben von Alois BRANDL und Wolfgang KELLER. 38. Jahrgang. Berlin: Langenscheidt'sche Verlagsbuchhandlung (Prof. G. Langenscheidt) 1902. (XLVIII, 453 S.) 8°

Inhalt:

Inhaltsverzeichnis. (S. III—VI.)
Die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft 1901/1902. JAHRESBERICHT und zugleich Bericht über die Generalversammlung vom 23. April 1902. (S. VII—XII.)
SCHICK, J[osef]: Die Entstehung des Hamlet. Festvortrag, geh. auf der General-Versammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft am 23. April 1902. (S. XIII—XLVIII.)

Ben JONSON's «Every Man is his Humour». Erster Abdruck der Quarto von 1601, mit Einleitung von Carl GRABAU. (1. Beschreibung der Original-Ausgabe — 2. Text — 3. Inhaltsangabe — 4. Entstehungszeit des Stückes — 5. Vergleichung der Quarto 1601 mit der Folio 1616.) (S. 1—97.)

ZOLLINGER, Oscar: Ein französischer Shakespeare-Bearbeiter des 18. Jahrhunderts. (S.98—117.)

MÜNCH, Wilhelm: Shakespeare-Lektüre auf deutschen Schulen. (S. 118—143.)

FRESENIUS, August: Der getanzte Shakespeare. (S. 144—152.)

HEYWOOD, Thomas: The Fifth Act of Queen Elizabeth: Second Part. By B. A. P. van DAM and C. STOFFEL. (S. 153—195.)

MEYER, C. F.: Englische Komödianten am Hofe des Herzogs Philipp Julius von Pommern-Wolgast. (S. 196—211.) Vgl. No. 1603.

CONRAD, Hermann: Grundsätze und Vorschläge zur Verbesserung des Schlegel'schen Shakespeare-Textes. I. (S. 212—223.)

Kleinere Mitteilungen:

FRESENIUS, August: Noch einmal Shakespeares Timon von Athen auf der Bühne. (S. 224—230.)

GRABAU, Carl: Zur englischen Bühne um 1600. (S. 230—236.)

KRÜGER, G.: Textänderungen in Coriolanus. (S. 236—238.)

KOEPPEL, E.: Shakespeares Juliet Capulet und Chaucers Troylus. (S. 238—239.)

ANDERS, H.: Ben Jonson und Reginald Scot. (S. 240—241.)

Bücherschau:

SARRAZIN, G.: B. A. P. van DAM and C. Stoffel, William Shakespeare, Prosody and Text. Leyden 1900. (S. 242—245.)

BRANDL, A.: Thomas R. Lounsbury, Shakespeare as a Dramatic Artist (Shakespearean Wars I.) New York-London 1901. (S. 245—247.)

KELLER, Wolfgang: Goldwin Smith, Shakespeare: The Man. Toronto 1899. (S. 247.)

LUICK, K.: W. Franz, Shakespeare - Grammatik. Halle a. S. 1900. (II. Hälfte.) (S. 248—249.)

VOGEL, Ernst: Clemens Klöpper, Shakespeare-Realien. Dresden 1901 (1902). (S. 249—250.)

B[RANDL], A.: New Shakespeareana. Westfield 1901. (S. 250—251.)

WESTENHOLZ, F. P. v.: Friedrich Theodor Vischer, Shakespeare-Vorträge. Bd 3. Othello. König Lear. Stuttgart 1901. (S. 251—254.)

K[ELLER], W[olfgang]: W. Kühne, Venus, Amor und Bacchus in Shakespeares Dramen) Braunschweig 1902. (S. 254—255.)

K[ELLER], W[olfgang]: Gutermann, Shakespeare und die Antike. Heilbronn 1900. (S. 255.)

BRANDL, A.: A New Variorum Edition of Shakespeare, ed. by H. H. Furness. Vol. 13: Twelfe Night, or, What You Will. Philadelphia 1901 (S. 255—256.)

WESTENHOLZ, F. P. v.: Shakespeares Macbeth, übers. v. Friedr. Theodor Vischer, hrsg. v. Hermann Conrad. Stuttgart 1901. (S. 257—262.)

FISCHER, Rudolf: Martin Wohlrab, Ästhetische Erklärung Shakespearescher Dramen. Bd 1: Hamlet. Berlin &c. 1901. (S 262—264.)

EVANS, M. Blakemore: The Works of Shakespeare. King Lear, ed. by W. J. Craig. London 1901. (S. 264—266.)

DIBELIUS, Wilhelm: Shakespeare's Sonnets by Samuel Butler. London &c. 1899. (S. 266—267.)

KELLER, Wolfgang: Gustav Liebau, König Edward III. von England und die Gräfin von Salisbury. Berlin 1901. (S. 268—269.)

STIEFEL, Arthur Ludwig: Gustav Liebau, König Edward III. von England im Lichte europäischer Poesie. Heidelberg 1901. (S. 269—271.)

FRANZ, W.: K. Deighton, The Old Dramatists. Conjectural Readings. Series 2. Calcutta 1898. (S. 271—272.)

CHURCHILL, George B.: L. W. Cushman, The Devil and the Vice in the English Dramatic Literature before Shakespeare. Halle 1900. (S. 272—276.)

BANG, W.: L. L. Schücking, Studien über die stofflichen Beziehungen der englischen Komödie zur italienischen bis Lilly. Halle 1901. (S. 276—278.)

WURTH, Leopold: Paul Nolle, Das Wortspiel im englischen Drama des 16. Jahrh. vor Shakespeare. Halle 1900. (S. 278—280.)

KELLER, Wolfgang: The Works of Thomas Kyd. Ed. by Frederick S. Boas. Oxford 1901. (S. 280—282.)

KELLER, Wolfgang: Thomas Kyd's Spanish Tragedy. Hrsg. von J. Schick. I. Berlin 1901. (S. 282—283.)

KELLER, Wolfgang: Hugo Schütt, The Life and Death of Jack Straw. Heidelberg 1901. (S. 283—285.)

BRANDL, A.: The English Faust-book of 1592 ed. with an Introduction by H. Logeman. Gand 1900. (S. 285.)

BORMANN, Walter: Der Sturm, bearb. v. Eugen Kilian. Hrsg. von C. F. Wittmann Leipzig 1901. (S. 285–288.)

KILIAN, Eugen: König Heinrich der Achte, bearb. von Alfred Frhr. von Berger. Hambu 1902. (S. 288–294.)

FISCHER, R.: The Pleasant Comedie of Old Fortunatus by Thomas Dekker. Hrsg. vo Hans Scherer. Erlangen & Leipzig 1901. (S. 294–295.)

Zeitschriftenschau. Mit Beiträgen von George B. CHURCHILL, Bernhard FEHR und Heinric ANDERS verfaßt von Wilhelm DIBELIUS. (S. 297–338) I. Das geistige Leben zur Ze Shakespeares. Das Zeitalter der Elisabeth — Robert Graf von Essex. II. Lyrik und Epik i Zeitalter der Elisabeth. Der Bau von Wyatts und Surreys Sonetten — Sonettisten und Minne singer — Quellenstudien zu Spenser — Spenser, Locrine und Selimus — Über Richard Barnfiel III. Die Prosa im Zeitalter der Elisabeth. Zu Sidneys Arcadia — Sidneys Stil. IV. Da englische Drama vor Shakespeare. Über den Ort der Towneleyspiele — Skeltons Magnyfycen — Zu John Heywood — Meleager — Zu Marlowes Faust — Chaucers Einfluß auf das englisch Drama. V. Einzelne Dramen Shakespeares. Die Entstehung des Titus Andronicus — Quee Mab. Zu Richard III. Zum Kaufmann von Venedig. Zum Sommernachtstraum. Gewonne Liebesmüh. Zu «Heinrich IV.» Quellenstudien zu «Viel Lärm um Nichts». Zu «Wie es Eu gefällt». Zu «Was Ihr Wollt». Das Hamletproblem. Zur Entstehungsgeschichte von «Troil und Cressida». Zur Urgeschichte des historischen Othello und der Desdemona. Zur Erkläru des «Othello». Macbeths Charakter. Anspielungen auf die Pulververschwörung im «Macbet Eine portugiesische Version der Learsage. Zum «Sturm» Einzelheiten zur Texterkläru VI. Shakespeares Sonette. VII. Shakespeares Charakter, Bildung und Kunst. Shak speares Sprachkenntnisse. Shakespeares naturwissenschaftliche Auffassungen. Shakespea astronomische Ansichten. Die historische Treue in Shakespeares Dramen. Die Einh des Charakters bei Shakespeare. Über die Psychologie des Gewissens nach Shakespea Shakespeares innere Entwicklung. Über Shakespeares Patriotismus. Shakespeares Kun Shakespeare und die Jugend. VIII. Ausgaben von Shakespeares Werken. Die Unterschie der beiden ersten Folios. IX. Shakespeares Zeitgenossen und Nachfolger. Briefe v Chapman und Ben Jonson. Quellenstudien zu Ben Jonson. Der Theater-Streit — D Bacon-Theorie — Textkritik des jakobitischen Dramas. X. Nachleben Shakespeares. D mündliche Tradition über Shakespeare — Eine Anspielung auf Shakespeare aus de Jahre 1655 — Shakespeare in Frankreich — Shakespeare und Heinrich von Kleist Schlegel-Tieck. XI. Shakespeare auf der Bühne. A. Geschichtliches — B. Programmatisch — Ist Shakespeare im modernen Sinne bühnenfähig?

Theaterschau.

DIBELIUS, Wilhelm: 1. Deutschland. 2. England. 3. Miscellen. (S. 339–341.)

K[ELLER], W[olfgang]: «Der bestrafte Brudermord oder Prinz Hamlet aus Dänemark auf dem Berliner Theater. (S. 342.)

WECHSUNG, Armin: Statistischer Überblick über die Aufführungen Shakespeare'scher Werk auf den Deutschen und einigen ausländischen Theatern im Jahre 1901. (S. 342–349

SCHRÖDER, Richard: Shakespeare-Bibliographie 1901 «Mit Nachträgen zur Bibliographie i Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft Bd I—XXXVII. 1865—1901.» (S. 3 bis 438.) Vgl. No. **1625.**

BOJANOWSKI, P[aul] von: Zuwachs der Bibliothek der Deutschen Shakespeare-Gesellscha seit April 1901. (S. 439–442.)

MITGLIEDER-VERZEICHNIS [der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft].

NAMEN- UND SACH-VERZEICHNIS zu Band XXXVIII.

Notizen allgemeiner Art über die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft: National-Zeitun Berlin. 1902. No. 270 vom 26. April (von O[tto] F[RANCKE]) — Litterarisches Centralbla Leipzig. Jg. 53. 1902. No. 18. Sp. 603 — Tägliche Rundschau. Berlin. Unterhaltung beilage. 1902. No. 98 u. 99 vom 28. u. 29. April (Wilhelm DIBELIUS: Vom Shakespeare-Ta in Weimar I. II.) Vgl. No. **1539.**

Rezensionen [zu Jg. 35]: Anzeiger für Deutsches Altertum und Deutsche Literatur. Berli Bd 27. 1901. S. 207 ff. (von G. HERZFELD) — Kölnische Zeitung. 1899. No. 583 vo 27. Juli und derselbe Aufsatz im Gießener Anzeiger 1899. No. 181 vom 4. August — Hamburger Fremdenblatt. 1899. No. 170 vom 22. Juli (von Eduard ENGEL) — Tagebla Posen. 1899. No. 389 vom 20. August — Deutsche Litteratur-Zeitung. Berlin Jg. 2 1900. No. 3. Sp. 246 f. (von W. FRANZ.)

[zu Jg. 36]: Bahn frei. New York. Jg. 20. No. 15 (850) vom 17. Juli 1902 (Aus der Werkstä der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. [Ist wohl ein Abdruck von No. **982***.] — Kölnisc Zeitung. 1900. No. 604 vom 4. August — National-Zeitung. Berlin. 1900. No. 474 v 16. August (von O[tto] F[RANCKE].) — Hamburger Fremdenblatt. 1900. No. 216 vom 15. J

[zu Jg. 37]: The Nation. New York. Vol. 73. No. 1884. August 8, 1901. S. 111 — Kölnis Volkszeitung. Jg. 1901. No. 29 vom 18. Juli — Mitteilungen der Berliner Beamt Vereinigung. 1901. No. 9 vom 22. Mai — Berliner Tageblatt 1901. No. 299 vom 15. J (von L. S. zu Max Friedländer: Shakespeares Werke in der Musik) — Straßburger P 1901. No. 778 vom 1. September (zu A. Brandl: Ludw. Fulda usw.) — Kölnische Zeit 1901. No. 475 vom 20. Juni [von Otto FRANCKE] — Hamburger Fremdenblatt. 1901. No vom 13. Juli (von E[duard] E[NGEL].)

[zu Jg. 38]: Vossische Zeitung. Berlin. 1903. No. 11. Morgen-Ausgabe vom 8. Januar (von O[tto] F[RANCKE]) — Hamburger Fremdenblatt. Beilage: Litteratur- und Unterhaltungsblatt. No. 167 vom 19. Juli 1902 (von Eduard ENGEL) — National-Zeitung. Berlin. 55. Jahrg. 1902. No. 479 vom 13. August (von O[tto] F[RANCKE] u. ebenda No. 429 vom 11. Juli — Das Litterarische Echo. Berlin. 5. Dezember 1902 (von MAX MEYERFELD). — Kölnische Zeitung. 1902. No. 658 vom 23. August — Vossische Zeitung. 1905. No. 11 vom 8. Januar (von O[tto] F[RANCKE].)

581a K., L.: Ein Ausflug nach Stratford am Avon.

Magdeburgische Zeitung. 1902. No. 413 Morgenausgabe vom 16. August.

581b JOLLES, André: Heinrich VIII.

Der Lotse. Hamburg. 1901. 2. Jg. No. 4.

582 KALBECK, Max: Troilus und Cressida.

Neues Wiener Tageblatt. 1902. No. 21.

583 KELLNER, Leon: Einiges über die Meistertragödie Shakespeares.

Das Wissen für Alle. 1902. II. S. 317—319.

584 KELLNER, Leon: Der Kaufmann von Venedig.

Das Wissen für Alle. 1902. II. S. 285—287.

585 KERN, Adolf: George Chapman's Tragödie «Caesar and Pompey» und ihre en. Halle a. S. 1901: H. John. (44 S.) 8°

Philosophische Inaugural-Dissertation von Halle. 1901.

586 KINDERGESTALTEN, Shakespeare's.

Bühne und Welt. Berlin. Jg. 4. No. 12.

587 KÖPPE, Karl: Das Verhältnis von Cibber's «Papal Tyranny in the reign ng John» zu Shakespeare's «King John». Halle a. S. 1901: (E. Baensch jun., eburg.) (100 S.) 8°

Philosophische Inaugural-Dissertation von Halle. 1901.

588 KOEPPEL, E.: Spensers Florimell und die Britomartis-Sage des Anto- Liberalis.

Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Litteraturen. Braunschweig. Bd 107 (N. S. Bd 7). 1901. S. 394—396.

Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 38. 1902. S. 297.

589 KOHLER, J[osef]: Das Shylock-Problem.

Der Zeitgeist. Beiblatt zum «Berliner Tageblatt». 1902. No. 36 vom 8. September.

590 KOHLRAUSCH, Robert: Shakespeares «Julius Cäsar» und Cäsars Rom. I. II.

Bühne und Welt. Berlin. Jg. 4. No. 23. 24.

591 KRALIK, Richard von: Das Hamletproblem. I. II.

Literarische Warte. Jg. 4. Heft 1. 2. S. 1—8 und S. 65—71.

592 KRÜGER, Wilhelm: Das Verhältnis von Colley Cibbers Lustspiel «The cal Lovers» zu John Drydens «Marriage à La Mode» und «Secret Love; or, Maiden Queen». Halle a. S. 1902: Wischan & Wettengel. (56 S.) 8°

Philosophische Inaugural-Dissertation von Halle 1902.

593 KYD, Thomas: Spanish Tragedy. Herausgegeben von J. SCHICK. I. Kri- r Text und Apparat. Mit 4 Faksimiles aus alten Quartos. Berlin: Emil r 1901. (CIII, 139 S.) 8°

Literarhistorische Forschungen, hrsg. von Schick und v. Waldberg. Heft 19.

Rezensionen: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 38. 1902. S. 282 f. (von Wolfgang KELLER) — Literaturblatt für germanische und romanische Philologie. Leipzig. Jg. 23. No. 3/4. März-April 1902. Sp. 116 ff. (von W. BANG) — Literarisches Centralblatt. Leipzig. Jg. 53. 1902. Sp. 1305 f.

594 L., G.: Shakespeare als Schauspieler und Kritiker. I. II.

Die Kunst in Ton und Wort. Jg. 1. Heft 2. S. 25 f. und Heft 3. S. 42 ff.

1595 LIEBAU, Gustav: Nachträge zu «König Eduard III. von England ur Gräfin von Salisbury» (Berlin, 2. Ausg., 1901) von Gustav Liebau.

Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Litteraturen. Braunschweig. Bd N. S. Bd 8. 1902. S. 133—139.

Vgl. No. 360[17].

1596 LIEBAU, Gustav: König Eduard III. von England im Lichte europäi Poesie. Heidelberg: Carl Winter's Universitätsbuchhandlung 1901. (VIII, 100 S

Anglistische Forschungen, herausgegeben von Joh. Hoops. Heft 6.

Rezensionen: Deutsche Litteraturzeitung. Leipzig. Jg. 23. 1902. No. 46. Sp. 2920. – buch der D. Sh.-Ges. Jg. 38. S. 269 ff. (von Arthur Ludwig STIEFEL.)

1597 LIEBISCH, Rudolf: Dr. Wilhelm OECHELHÄUSER zu seinem am 25. Septe erfolgten Tode. [Mit Bildnis.]

Unser Anhaltland. Dessau. Jg. 2. 1902. No. 41. S. 473—475.

1598 LIENHARD, F.: Blumenthal oder Shakespeare.

Deutsche Monatsschrift für das gesamte Leben der Gegenwart. Hrsg. von Julius Lol Jg. 1. Heft 7. 1902.

1599 LIPPMANN, Edmund O. von: Naturwissenschaftliches aus Shakes Vortrag gehalten im naturwissenschaftlichen Vereine zu Halle a. S. Stut E. Schweizerbart 1902. (56 S.) 8°

Erschien zuerst in der Zeitschrift für Naturwissenschaften. Stuttgart. Bd 74 (= 6. Bd 12). 1901. S. 305—360.

Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 38. 1902. S. 319 f.

1600 MAAS, Hermann: Die Kindertruppen, ein Kapitel aus der Geschicht englischen Theatergesellschaften in dem Zeitraume von 1559—1642. Bremen : Grube & Dathe. (VI, 35 S.) 8°

Philosophische Inaugural-Dissertation von Göttingen 1901.

Ist ein Teil der als Dissertation eingereichten Arbeit über die gesamten englischen Th truppen von 1559 bis 1642, welche als besonderes Buch erscheinen soll.

1601 MAHN, Paul: Shakespeares «Heinrich IV.»

Tägliche Rundschau. Berlin. 1902. Unterhaltungs-Beilage. No. 76 vom 2. April.

1602 MAHN, Paul: Friedrich Theodor Vischers «Shakespeare».

Tägliche Rundschau. Berlin 1902. Unterhaltungs-Beilage No. 19 vom 23. Januar. S.

Vgl. No. 1103[39].

1603 MEYER, C. F.: Englische Komödianten am Hofe des Herzogs Pl Julius von Pommern-Wolgast. (Sep.-Abdr. aus dem Jahrbuch der Deut Shakespeare-Gesellschaft. Jg. 38. Vgl. No. 1580). Berlin: Langenscheidt Verlagsbuchhandlung 1902. (S. 196—211.) 8°

Rezensionen: Deutsche Litteraturzeitung. Berlin. Jg. 23. 1902. No. 49. Sp. 3101 f. — burgischer Correspondent. 1902. No. 413 vom 4. September — National-Zeitung. 1902. No. 557 vom 27. September (Shakespeare in Pommern von Eduard E Vgl. No. 1548).

1604 MOEWES, F.: Hamlet und die Schreibtafel.

Der Tag. Berlin. 8. November 1902.

1605 MOOSMANN, Eberhard: John Lacy's Sauny the Scot. Eine Bearbe von Shakespeare's «The Taming of the Shrew» aus der Restaurationszeit. Halle a. S. 1901. (70 S.) 8°

Philosophische Inaugural-Dissertation von Halle. 1901.

1606 MÜLLER, D. H.: Die Portia von Sokotra.

Neue Freie Presse. Wien. 1902. No. 13580.

Die Shylockfabel von Eingeborenen der Insel Sokotra erzählt.

1607 MURALT, Adolf von: Ein deutsches Shakespeare-Jubiläum. (Erstaufführ des «Hamlet» am 20. September 1776 in Hamburg.

Berliner Neueste Nachrichten. No. 441 vom 20. September 1901.

Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 38. 1902. S. 335 f.

1608 NIEBUHR, Karl: Der historische Richard III.
Leipziger Zeitung. Wissenschaftliche Beilage. 1902. No. 10.

1609 OPITZ, Herm.: William Shakespeare als Charakterdichter, zur Anregung deln Kunstsinnes dargestellt. I. Hamlet, Prinz von Dänemark. II. König Lear. II. Othello, der Mohr von Venedig. Dresden: Verlag von O. V. Böhmert 1902. 74 S.) 8°
Rezensionen: Deutsche Litteraturzeitung. Berlin. Jg. 23. 1902. No. 22. Sp. 1374 — Blätter für höheres Schulwesen. XIX, 9.

1610 OTHELLO und Desdemona in der Geschichte.
Hamburgischer Correspondent. 1902. No. 588 vom 16. Dezember.
Ist eine Wiedergabe des unter No. 1047[a] angeführten Aufsatzes.

1611 PEACOCK, Matthew H.: The Wakefield Mysteries.
Anglia. Halle a. S. Bd 24. = N.F. Bd 12. 1901. S. 509—524.
Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 38. 1902. S. 299.

1612 PFLÜGER, H. H.: Über die bilaterale Chiffre Francis Bacon's.
Die Gegenwart. Berlin. Jg. 31. Bd 61. 1902. No. 10. S. 158f.
Enthält eine abfällige Kritik des ebenda No. 3. S. 38—41 erschienenen Aufsatzes von Eugen REICHEL: Der neueste Streich der Baconianer. Vgl. No. 1617.

1613 PFUNGST, Arthur: Sir John Fallstaff vor dem Richterstuhl der Ethik.
Das Freie Wort. Frankfurt a. M. Jg. 2. 1902. No. 7 vom 5. Juli. S. 214—222.

1614 PROBST, Albert: Samuel Daniel's «Civil Wars between the two Houses Lancaster and York» und Michael Drayton's «Barons' Wars». Eine Quellenstudie. traßburg i. E. 1902: M. Du Mont-Schauberg. (128 S.) 8°
Philosophische Inaugural-Dissertation von Straßburg. 1901.

1615 RAEBEL, Karl: Massinger's Drama «The Maid of Honour» in seinem erhältnis zu Painter's «Palace of Pleasure». Tome 2, Novelle 32 unter Berücksichtigung der übrigen Quellen. Halle a. S. 1901: H. John. (65 S.) 8°
Philosophische Inaugural-Dissertation von Halle. 1901.

1616 REICHEL, Eugen: Das Porträt des Herrn W. H.
Die Gegenwart. Berlin. Jg. 31. 1902. Bd 62. No. 42. S. 250f.

1617 REICHEL, Eugen: Der neueste Streich der Baconianer.
Die Gegenwart. Berlin. Jg. 31. Bd 61. 1902. No. 3. S. 38—41.
Enthält eine abfällige Kritik des Buches des E. W. GALLUP (vgl. No. 138[a]).
Rezension: Ebenda No. 10. S. 158f. (von H. H. PFLÜGER: Über die bilaterale Chiffre Francis Bacon's. Vgl. No. 1612.) Duplik ebenda No. 13. S. 206 (von Eugen REICHEL: Nochmals die biliterale Chiffre Bacon's).

1618 S., C.: Was Ihr Wollt.
Freie Volksbühne. Jg. 7. Heft 3. S. 53—61.

1619 SAMTER, Frieda: Studien zu Ben Jonson mit Berücksichtigung von Shadwell's ramen. (Bern 1901.) (VIII, 62 S.) 8°
Philosophische Inaugural-Dissertation von Bern. 1900/1901.

1620 SARRAZIN, G.: Kleine Shakespeare-Studien. I. Falstaff, Pistol, Nym und re Urbilder. II. Über Shakespeares Klage der Liebenden.
In: Beiträge zur romanischen und englischen Philologie dem X. deutschen Neuphilologentage überreicht von dem Verein akademisch gebildeter Lehrer der neueren Sprachen in Breslau. Breslau: Preuß und Jünger 1902. (IV, 211 S.) 8°

1621 SCHAU, Kurt: Sprache und Grammatik der Dramen Marlowes. Leipzig 901: H. John, Halle a. S. (102 S.) 8°
Philosophische Inaugural-Dissertation von Leipzig. 1902.

1622 SCHMIDT, Alexander: Shakespeare-Lexikon. Vollständiger englischer prachschatz mit allen Wörtern, Wendungen und Satzbildungen in den Werken es Dichters. 3. Aufl. Durchgesehen und erweitert von Gregor SARRAZIN. Bd 1. 2. erlin: G. Reimer 1902. (XIII, 1485 S.) 8°
Rezension: Deutsche Litteraturzeitung. Berlin. Jg. 23. 1902. No. 49. Sp. 3100f. (von W. FRANZ).

1623 SCHNAUS, Carl: Über das Verhältnis von David Garricks «The Tam of the Shrew». Halle a. S. 1902: H. John. (46 S.) 8°

Philosophische Inaugural-Dissertation von Halle. 1902.

1624 SCHÖNWERTH, R.: Die niederländischen und deutschen Bearbeitungen Thomas Kyd's Spanish tragedy. Berlin: E. Felber 1902. 8°

Litterarhistorische Forschungen. Heft 26.

1625 SCHRÖDER, Richard: Shakespeare-Bibliographie 1901. Mit Nachträgen Bibliographie . . . 1865ff. (Sep.-Abdr. aus dem Jahrbuch der Deutschen Sha speare-Gesellschaft. Jg. 38. Vgl. No. 1580). Berlin: Langenscheidtsche Verl buchhandlung 1902. (91 S.) 8°

Rezensionen [zu Jg. 1900. Vgl. No. 1084**]: Modern Language Quarterly. London. Vol. No. 3. December 1901. S. 193 (von W. W. G[REG]) — Literaturblatt für german und romanische Philologie. Leipzig. Jg. 23. No. 10. Oktober 1902. Sp. 333—335 (Ludwig FRÄNKEL) — Englische Studien. Leipzig. Bd 31. Heft 3. 1902. S. 414 (H. FERNOW).

1626 SCHÜCKING, L. L.: Studien über die stofflichen Beziehungen der e lischen Komödie zur italienischen bis Lilly. Halle: M. Niemeyer 1901. (VI, 109 S.)

Morsbachs Studien zur englischen Philologie. IX.

Rezensionen: The Modern Language Quarterly. London. Vol. 5. No. 2. July 1902. S. (von W. W. G[REG]). — Englische Studien. Leipzig. Bd 31. Heft 3. S. 412 f. (George SAINTSBURY). — Literarisches Centralblatt. Leipzig. Jg. 53. 1902. No. 14 Sp. 490 (von C.) — Deutsche Litteraturzeitung. Berlin. Jg. 23. 1902. No. 20. Sp. 1 — Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 38. 1902. S. 276 ff. (von W. BANG.)

1627 SCHULTE, Eduard: Das Leben Sir John Fallstaffs. (I. II.)

Vossische Zeitung. Berlin. 1902. Sonntagsbeilage No. 27 und 28 zur Zeitung No. 311 No. 323 vom 6. und 13. Juli. S. 212 ff. und S. 220 ff.

1628 SEMLER, Christian: Shakespeare's «Othello». I—(VII.)

Rheinischer Kurier. Wiesbaden. Jg. 1902. No. 248. 251. 254. 257. 260. 263. 266 vom 11. 12. 14. 15. 16. 17. April.

1629 SEYDLITZ, R. von: Shakespeare- und Bacon-Bildnisse.

Monatsberichte über Kunstwissenschaft und Kunsthandel. München. Jg. 2. Heft 11. vember 1902. S. 399—403.

1630 SHAKESPEARE, ein Philosemit?

Staatsbürger-Zeitung. Berlin. 1902. No. 557.

1631 SHAKESPEARE-AUFFÜHRUNGEN an Bühnen deutscher Zunge in 21jähr Übersicht vom 1. Januar 1881 bis 31. Dezember 1901.

Neuer Theater-Almanach. Herausgegeben von der Genossenschaft deutscher Bühnen-gehöriger. Berlin. Jg. 14. 1903. S. 118.

1632 SHAKESPEARE-KALENDER für 1903. Leipzig: Wezel & Naumann A (1902.) (4 Bl.) $36^1/_2 \times 15^1/_2$ cm.

1633 SHAKESPEARE-KALENDER für 1903. Nürnberg: Theo. Stroefer's Kunstve (1902). (5 Bl.) 19×15 cm.

1634 SHAKESPEARETAG, Zum. Fünf Bilder aus des Dichters Heimat.

Der Welt-Spiegel. Illustrierte Halbwochen-Chronik des Berliner Tageblattes. Jg. No. 33 vom 24. April.

1635 SHANDS, H[ubert] A[nton]: Massinger's «The Great Duke of Florence seine Quellen. Halle a. S. 1902: C. A. Kaemmerer & Co. (81 S.) 8°

Philosophische Inaugural-Dissertation von Halle. 1902.

1636 STANGER, Hermann: Der Einfluß Ben Jonsons auf Ludwig Tieck. Der Anti-Faust.

Studien zur vergleichenden Litteraturgeschichte. II, 1.

Teil I s. 1096**.

1637 STECHER, Richard: Erläuterungen zu Shakespeares König Richard Leipzig: H. Beyer 1902. (70 S.) 8°

Wilh. König's Erläuterungen zu den Klassikern. Bändchen 58

1638 Steig, Reinhold: Heinrich von Kleist's Berliner Kämpfe. Berlin und Stuttgart: Verlag v. W. Spemann 1901. (VII, 708 S.) 8°

Über die Bezugnahme auf Shakespeare vergl. man das Register S. 707.

1639 Strecker, Karl: Ferdinand Bonn als Hamlet.

Tägliche Rundschau. Berlin. 1902. Unterhaltungsbeilage No. 61 vom 13. März. S. 243.

1640 Suess, R.: Bühne und Dramatik.

Litterarische Warte. Monatsschrift für schöne Litteratur. München. Jg. 2. 1901. S. 193—208.

1641 Theater, Über die Londoner, zu Shakespeare's Zeit.

Berliner Neueste Nachrichten vom 19. Dezember 1902.

1642 Treutel, Karl: Shakespeare's Kaufmann von Venedig in französischer Bühnenbearbeitung. Frankfurt a. M. 1901: Voigt & Gleiber. (80 S.) 8°

Philosophische Inaugural-Dissertation von Rostock. 1901.

1643 Türck, Hermann: Shakespeare's «Hamlet». I. II. III.

Bühne und Welt. Berlin. Jg. 4. No. 7. 8. 9.

1644 Tzschaschel, Curt: Marlowe's Edward II. und seine Quellen. Halle a. S. 1902: H. John. (46 S.) 8°

Philosophische Inaugural-Dissertation von Halle. 1902.

1645 Uhde [-Bernays], Hermann: Der Mannheimer Shakespeare. Ein Beitrag zur Geschichte der ersten deutschen Shakespeare-Übersetzungen. Berlin: E. Felber 1902. (X, 90 S.) 8°

Litterarhistorische Forschungen. Heft 25.

Die Arbeit ist gleichzeitig als Philosophische Inaugural-Dissertation von Heidelberg. 1902 erschienen.

Rezensionen: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Litteraturen. Braunschweig. Bd 108 = N. F. Bd 8. 1902. S. 478 (von A. B[randl]: Behandelt den Mannheimer Nachdruck der Eschenburgischen Shakespeare-Übersetzung, wie ihn Gabriel Eckert veranstaltete. Eschenburg selbst hat in seiner 2. Auflage manche Verbesserungen daraus übernommen. A. W. Schlegel, Graf Baudissin und Dorothea Tieck scheinen daraus nicht geschöpft zu haben; dagegen wurde Eckerts Macbeth-Text die Grundlage der Schiller'schen Macbeth-Bearbeitung. Diese Arbeit von Uhde-Bernays, dem Stiefsohn von Prof. Jakob Bernays, beruht auf genauer Vergleichung von drei Ausgaben des Eckert-Textes mit den anderen genannten Shakespeare-Übersetzungen, sowie mit dem englischen Original und fördert unsere Einsicht in folgenschwere internationale Litteraturbeziehungen.) — Deutsche Litteraturzeitung. Berlin. Jg. 23. 1902. No. 40. Sp. 2528 — Allgemeine Zeitung. München. Beilage. 1902. No. 83 (von E. Kilian).

1646 Vaterstadt, In Shakespeares.

Berliner Lokal-Anzeiger. 1902. No. 187 vom 23. April.

1647 Wätzoldt, Wilhelm: William Shakespeare. Eine Biographie. (Aus Shakespeares «sämtl. dramat. Werke. Übersetzt von Schlegel und Tieck. In zwölf Bänden.») Berlin: Druck und Verlag von A. Weichert (1902.) (45 S.) 8°

1648 Wagner, Albrecht: Eine Sammlung von Shakespeare-Quartos in Deutschland.

Anglia. Halle a. S. Bd 25 = N. F. Bd 13. H. 4. S. 518—532.

1649 Weilen, A. v.: Shakespeares Troilus und Cressida.

Montags-Revue. Wien. 1902. No. 4.

1650 Weiser, Karl: Englische Litteraturgeschichte. (Neudruck.) Leipzig: G. J. Goeschen'sche Verlagsbuchhandlung 1902. 8°

Ist ein völlig unveränderter Plattendruck der früheren Ausgabe. Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 139.

1651 Westenholz, F. P. v.: Shakespeare's «Gewonnene Liebesmüh».

Allgemeine Zeitung. München. Beilage No. 10 vom 14. Januar 1902.

Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 38. 1902. S. 304 f.

1652 Wildenbruch, Ernst von: Der Mann von Stratford.

National-Zeitung. Berlin. 55. Jg. 1902 vom 1. Dezember.

Vgl. auch No. 103*.

1653 WITTMANN, H.: Troilus und Cressida.

Neue Freie Presse. Wien. 1902. No. 13437.

1654 WOHLRAB, Martin: Ästhetische Erklärung Shakespearischer Dramen. Bd 2: Coriolan. Berlin. Dresden. Leipzig: L. Ehlermann 1902. (VI, 96 S.) 8°

Bd 1: Hamlet. 1901 s. No. 1110*.

Rezensionen: Deutsche Litteraturzeitung. Berlin. Jg. 23. 1902. No. 3. Sp. 156. — Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 38. 1902. S. 262ff. (von Rudolf Fischer) — Neue Philologische Rundschau. Gotha. Jg. 1901. No. 25 (von G. WACK) — Literarisches Centralblatt. Leipzig. Jg. 53. 1902. No. 10. Sp. 335f. (von Hermann TÜRCK).

1655 WOHLRAB, Martin: Zu Hamlets dreihundertjährigem Jubiläum.

Daheim. Berlin. 1902. No. 44 vom 2. August.

1656 WOLFF, Eugen: Von Shakespeare zu Zola. Zur Entwickelungsgeschichte des Kunststils in der deutschen Dichtung. Berlin: Verlagsbuchhandlung von H. Costenoble 1902. (VIII, 196 S.) 8°

Inhalt: 1. Das deutsche Drama seit Shakespeares Zeit. — 2. Die Entdeckung des individuellen, organischen Menschen durch Shakespeare. — 3. Shakespeare an der Arbeit. — 4. Der Familien-Shakespeare und der wahre Shakespeare. — 5. Die Stilarten der deutschen Klassiker. — 6. Goethe an der Arbeit. — 7. Shakespeares Einfluß auf Heinrich v. Kleist. — 8. Heinrich von Kleist als Vorläufer einer modern-realistischen Litteraturbewegung. — 9. Die Entwickelung des deutschen Kunststils im 19. Jahrhundert. — 10. Zolas Doktrin. — 11. Heimatkunst.

1657 WUKADINOVIČ, Spiridion: Eine Quelle von Schillers Räubern [Shakespeares «Edle von Verona»].

Euphorion. Zeitschrift für Litteraturgeschichte. Wien. Bd 8. 1901. S. 676—681.

1658 ZABEL, Eugen: Zur modernen Dramaturgie. Studien und Kritiken über das ausländische Theater. 2. Aufl. Oldenburg und Leipzig: Schulze'sche Hofbuchhandlung 1903. (VII, 454 S.) 8°

Vgl. darüber auch Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. 1900. S. 440.

Rezensionen: [zur 1. Aufl.] Deutsche Dichtung. Berlin. Bd 27. 1900. S. 274ff. — Gegenwart. Berlin. Bd 57. 1900. S. 63. — Allgemeine konservative Monatsschrift für das christliche Deutschland. Leipzig. 1900. S. 215 (von E.) — Nord und Süd. Breslau. 1900. Oktober. S. 131f. (von LS.) — Das Litterarische Echo. Berlin. Jg. 2. 1899/1900. Sp. 757f. (von Hans SITTENBERGER) — Allgemeines Litteraturblatt, hrsg. von der Leo-Gesellschaft. Wien. 1900. No. 10 (von R. CZERNY).

1659 ZABEL, Eugen: Shakespeare in der Heimat Stratford on Avon. I. II.

National-Zeitung. Berlin. 55. Jg. No. 701 und 704 vom 3. und 4. Dezember 1902.

Vgl. auch No. 103*.

1660 ZEIDLER, J.: Romeus Capelletus et Julietta. Ein Zeugniß für «Romeo und Julie» in der Jesuiten-Literatur.

Studien zur vergleichenden Litteraturgeschichte. 1902. II. Heft 1. S. 1—2.

1661 ZIELER, G.: Bacon's Chiffre-Geheimnis.

Bühne und Welt. Berlin. Jg. 3. 1901. S. 166—170.

1662 ZIMMERMANN, P.: Englische Kommödianten in Wolfenbüttel.

in: Germanistische Abhandlungen Hermann Paul zum 17. März 1902 dargebracht von A. Heusler, J. Hoops, E. Koeppel, F. von der Leyen, F. Muncker, F. Panzer, E. Sulger-Gebing, L. Sütterlin, A. Thumb, R. Wörner, P. Zimmermann. Straßburg: Trübner 1902. (332S.) 8°

III. FRANKREICH und BELGIEN

a. GESAMT-AUSGABEN

[in Original und Übersetzung]

1663 Oeuvres complètes de Shakespeare. Traduites par Emile MONTÉGUT. Quatrième Edition. Tome 1. 4. 6. 7. Paris: Imprimerie Lahure; Librairie Hachette et Cie (1899—1901). (464 S.) 16°

Bibliothèque variée.

Tom 4 enthält: Le Roi Jean; Le Roi Richard II; Le Roi Henri IV (première partie); Le Roi Henri IV (deuxième partie) (464 S.)

Vgl. No. 1117[a].

---

e. SHAKESPEAREANA

1664 BACON-SHAKESPEARE, L'Affaire.

Journal des Débats. Paris. Janvier 17, 1902.

1665 BREMOND, André: La Légende de Shakespeare.

Études. Revue des Pères de la Compagnie de Jésus. Année 39. T. 92. S. 377—397.

1666 DELACOUR, Albert: La Religion de Shakespeare.

Mercure de France. Paris. Février 1902. S. 289—318.

1667 FAUST-BOOK. The English, of 1592 edited with an Introduction and Notes by H. LOGEMAN, Ph. D., Prof. of English Philology in the University of Ghent. Gand: Librairie J. Vuylsteke 1900. (XVI, 175 S.) 8°

Université de Gand, Recueil de travaux publiés par la Faculté de Philosophie et Lettres. Fasc. 24.

Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 38. 1902. S. 285 (von A. BRANDL).

1668 HUVELIN, Paul: Le procès de Shylock dans le Marchand de Venise de Shakespeare.

Bulletin de la Société des amis de l'Université de Lyon. XV. 1901/1902. S. 173—198 und gleichzeitig gesondert in Lyon bei A. Stork & Co. erschienen.

Rezension: Hamburger Fremdenblatt. Beilage: Literatur- und Unterhaltungs-Blatt. 1902. No. 227 vom 27. September.

1669 LACOUR, L.: Le théâtre de Shakespeare: Les Deux Gentilhommes de Verone.

Revue des Cours et Conférences. Paris. T. 10. 1902. No. 5.

1670 LATREILLE, C.: George Sand et Shakespeare.

Annales Internationales d'Histoire. Congrès de Paris 1900. 6. Histoire comparée des Littératures. Paris: A. Colin 1901. (S. 124—139.)

1671 MATERIALIEN zur Kunde des älteren englischen Dramas unter Mitwirkung von F. S. BOAS, A. BRANDL, R. BROTANEK, F. J. CARPENTER, G. B. CHURCHILL, W. CREIZENACH, F. HOLTHAUSEN, W. KELLER, E. KOEPPEL, H. LOGEMAN, G. SARRAZIN, L. PROESCHOLDT, A. SCHRÖER, A. H THORNDIKE, A. WAGNER von W. BANG. Bd 1. Louvain: Uystpruyst 1902. 8°

1: The Blind Beggar of Bednall Green von Henry CHETTLE and John DAY nach der Q 1659 in Neudruck herausgegeben von W. BANG. 1902.

Rezension: Literaturblatt für germanische und romanische Philologie. Leipzig. Jg. 23. 1902. No. 11 (von W. BANG).

1672 REDARD, Emile: Shakespeare dans les pays de langue française. Quelques désidérata touchant l'étude, la publication, la traduction et la représentation des œuvres de Shakespeare dans les pays de langue française. Paris: Fischbacher; Genève: Georg 1901.

Zugleich erschienen in den Annales Internationales d'Histoire. Congrès de Paris 1900. 6. Histoire comparée des littératures. Paris: A. Colin 1901. (S. 141—177.)

IV. ITALIEN

c. SHAKESPEAREANA

1673 PRUDENZANO, Francesco: La musica nei drammi di Shakespeare.

Revista Teatrale Italiana. 1901. S. 160—166.

1674 SEGRÈ, C.: Shakespeare autore e attore.

in: C. SEGRÈ: Nuovi profili storici e letterari. Firenze: Succ. Le Monnier 1902. (339 S.) 16°

1675 SOLIMENA, Filippo: L'uomo è perfetto? — La Frase di Shakespeare.

La Domenica del Corriere. Ottobre 12, 1902.

V. VERSCHIEDENE EUROPÄISCHE LÄNDER

Böhmen

1676 Bartoch, Josef: Jak Shakespeare dle Plutarcha zpracoval svého «Co lana». v Olomouci 1902. (S. 3—17.) 8°

Programm des Czechischen Gymnasiums zu Olmütz. 1902.

[Wie Shakespeare seinen «Coriolan» aus Plutarch bearbeitet hat.]

1677 Bartoch, Josef: Úvod ke školnímu vydání Shakespearova «Makbet v Olomouci 1897. (40 S.) 8°

Programm des Czechischen Gymnasiums zu Olmütz. 1897.

[Einführung in die Schullektüre von Shakespeares Macbeth.]

Holland

1678 Fraechem, E. van: Shakespeare's Hamlet. (36 S.)

Vereeniging, Hooger Onderwijs voor 't Volk. Antwerpen. Katholieke Vlaamsche Ho schooluitbreiding onder de Bescherming van Mgr. Abbeloos. Uitgave der Verhandelin 4e Jaargang. 1901—1902. No. 40. Antwerpen.

Russland

1679 «Подъ знаменемъ науки». Юбилейный сборникъ въ честь Нико Ильича Стороженка. Изданный его учениками и почитателями. Москва: ти литографія А. В. Васильева и К° 1902. (1 Bl., 1 Bildnis, XXXV, 740, III S.)

[Unter dem Banner der Wissenschaft. Abhandlungen Herrn Prof. N. J. Storože zum 30jährigen Professorenjubiläum von seinen Schülern und Verehrern dargebr Moskau 1902]

Enthält 55 Abhandlungen, darunter:

2: Сонетъ (изъ Шекспира) Г. И. А. Мамуны,

[J. A. Mamuna: Sonett aus Shakespeare.]

6: Этическое значеніе трагедіи Шекспира. Гамильтона Райта Мэби. Переводъ А. Веселовской.

[Hamilton Wright Mabie: Die ethische Bedeutung der Tragödie Shakespeares. Über von A. A. Veselovskaja.] [Aus Mabie's Shakespeare: Poet, dramatist and man.] Vgl. No. 823**]

33: Дидона Вергилія и Дездемона Шекспира. Проф. М. М. Покровскаго.

[M. M. Pokrovskij: Dido bei Vergil und Desdemona bei Shakespeare.]

50: Изъ трагедіи Шекспира «Ромео и Джульета». П. И. Вейнберга.

[P. J. Vejnberg: Aus Shakespeares Romeo und Julia.]

53: Сонетъ Шекспира. Л. И. Уманца.

[L. J. Umanec: Sonett Shakespeares (No 106)]

55: Одинъ изъ современниковъ Шекспира. М. Н. Розанова.

[M. N. Rozanov: Ein Zeitgenosse Shakespeares (d. i. Thomas Heywood).]

1680 Стороженко, Н. И.: Опыты изученія Шекспира. Москва 1902. [Abha lungen zu Shakespeare] 1902. (410 S.)

Enthält: 1. Shakespeare und die deutsche Kritik — 2. Macbeth — 3. Falstaffs Vorbild 4. Shakespeare und Bielinskij — 5. Die Psychologie der Liebe und der Eifersuc Shakespeares Dramen — 6. Shakespeares Sonette und ihre autobiographische Bedeu — 7. Pseudo-Shakespeare'sche Dramen. A Yorkshire Tragedy — 8. Die Bacon-The

Spanien

1681 Sófocles y Shakespeare (von S.-A.)

Heraldo de Madrid. Nov. 11, 1902.

Ungarn

1682 Megyesi, Ferencz: Shakespeare.

Zombori fögymnasium, 3. 1901.

Rezension: Egyetemes Philologiai Közlöny. Budapest. XXVI. Évfolyam. III. Füzet. 1 Márczius. S. 236 f. (von Heinrich Gusztáv.)

VI. AUSSEREUROPÄISCHE LÄNDER

Indien

1683 Miller, William: Shakespeare's Hamlet and the Waste of Life. Madras: G. A. Natesan & Co. 1902. (1 Bl., 105 S.) 8°

In this new criticism of a much-criticized play, the author, after some introductory observations, restates his views as to the central idea in all Shakespeare's greater dramas being moral, and as to the moral benefit which ought to accrue to one who studies them with care. In this light he examines the character of Hamlet and discusses some of the warmly debated questions which cannot be avoided by one who tries to understand it. So far as it goes Goethe's well known dictum is accepted viz. that Hamlet being what he is, his appointed task is too hard for him, so that he may be compared to a costly vase cracked by the growth of a great tree that has been planted in it. Dr. Miller contends, however, that for a full understanding of the play it is necessary to inquire what constitutes the greatness of the tree, and what special weakness results in the cracking of the vase. To this inquiry a large section of the work is given.

After treating of the characters of the subordinate personages in the play, especially of those who serve as foils to Hamlet, Dr. Miller draws a comparison between the Prince of Denmark and Indian students, of whom he says that «if they have something of Hamlet's strength, they have lamentably much of Hamlet's weakness.» He closes with a brief statement of the main lesson which he thinks Young India may learn from the most widely known of all the works of Shakespeare.

1684 Miller, William: Shakespeare's King Lear and Indian Politics. Madras: G. A. Natesan & Co. 1900 (Umschag: 1901). (II, 115 S.) 8°

This is not an annotated edition of a play. It is a serious study of what is probably the greatest of Shakespeare's works. It is an attempt to make the wisdom, which King Lear admittedly contains, available for practical guidance in not a few of the difficulties that beset individual, and especially social life. — After preliminary remarks on the date and sources of the play the author sets himself to determine the point of view from which it ought to be regarded as a whole. He finds two great thoughts running through the tragedy, and traces, at considerable length, how these find expression in the history of each of the principal personages. He goes on to show how the thoughts thus translated into action on the stage cast light on the chief problems of human life, and especially on the right constitution and healthy growth of human society. The book closes with a discussion of the way in which the principles exemplified in King Lear bear on the present state and future progress of social and political life in India.

Vgl. No. **839**.

1685 Miller, William: Shakespeare's Macbeth and the Ruin of Souls. Madras: G. A. Natesan & Co. 1901. (1 Bl., 126 S.) 8°

The book starts with a discussion of the materials on which the tragedy is based. It states the two great principles which the writer regards as determining the general outline of Shakespeare's plan in his pictures of life and character. It regards the history of Macbeth as being in the main a study of how evil when once yielded to gradually induces total moral ruin. It shows how the central «business of the play is to mark the steps by which, and the influences under which, a man who at first appears worthy of admiration becomes all that a man ought not to be». After tracing the moral ruin of Macbeth, it shows how by a different process Lady Macbeth arrives at an equally lamentable end. It then discusses each of the other characters in sufficient detail to show how the assaults of evil upon each of them are baffled on the one hand or successful on the other. The book arrives at the conclusion that it is «as a supreme example of the strife which rages endlessly and everywhere on earth between the kingdom of heaven and the kingdom of hell that Macbeth holds the place of the most solemnly instructive of the gifts of Literature to the generations of weak humanity.

NACHTRÄGE

1 Werken, welche bereits in früheren Jahrgängen der Bibliographie verzeichnet sind.

Die Titel der hier aufgeführten Werke sind so stark wie möglich gekürzt; die Zahlen vor demselben verweisen anfangs auf Jahrgang und Seite des Jahrbuchs der D. Sh.-Ges. (z. B. 36_{414}), später aber, wo dieselben fett gedruckt sind, auf die durch sämtliche Jahrgänge der Bibliographie fortlaufende Nummer, unter denen das betreffende Werk verzeichnet ist.

3_{414}) Julius Caesar. Bühnen-Bearb. v. H. Jantsch. [1898.]

Rezension: Allgemeines Litteraturblatt. Hrsg. v. d. Leo-Gesellschaft. Wien. 1900. No. 4 (von R. Czerny).

3_{415}) The Tempest, hrsg. von Albert Hamann. 1898.

Rezension: Die Neueren Sprachen. Marburg i. H. Bd 10. Heft 7. 1902. S. 438 (von M. Krummacher).

(36₁₂₅) Gilbert, Hugo: Robert Greene's Selimus. 1899.
Rezension: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Litteraturen. Braunschweig. Bd 108 = N. S. Bd 8. 1902. S. 206f. (von H. Anders).

(36₁₂₈) Koppel, Richard: Verbesserungsvorschläge des Lear. 1899.
Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Berlin. Jg. 36. 1900. S. 300f. (von Wilhelm Franz).

(36₁₃₃) Schramm, Willy: Otway's History of Gaius Marius . . . 1898.
Rezension: Englische Studien. Leipzig. Bd 27. 1900. S. 283—285 (von A. E. H. Swaen).

(30) As You Like It. With Introduction by R. Brimley Johnson. 1899.
Rezension: Beiblatt zur Anglia. Mitteilungen über englische Sprache und Litteratur . . . Halle a. S. Bd 13. No. 4. April 1902. S. 106 (von Ph. Wagner).

(45) Julius Caesar. Ed. by George C. D. Odell. 1900.
Rezension: School Review. June 1901. S. 412 (ostensibly for the young, but really aimed at the expert Shakespearean).

(86) Shakespeares Sonnets. Reconsidered by Samuel Butler. (1899) 1900.
Rezensionen: Beiblatt zur Anglia. Mitteilungen über englische Sprache und Litteratur . . . Halle a. S. Bd 13 No. 4. April 1902. S. 100—104 (von O. Jiriczek). — Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 38. 1902. S. 266f. (von Wilhelm Dibelius.)

(114) Deighton, K.: The Old Dramatists. 2. Series. 1898.
Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 38. 1902. S. 271f. (von W. Franz.)

(115) Denney, E. E., and P. Lyddon-Roberts: Julius Caesar. 1900 (1901). 8°
Rezension: The Education News. July 6, 1901. S. 467 (Remembering the difficulties of the work and its unsatisfactory results at best, we commend the whole for its special purpose).

(138) Gallup, E. W.: Bi-literal Cipher of Sir Francis Bacon. 1900.
Rezensionen: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 38. 1902. S. 329 (: Zur Bacon-Theorie). — The Times. London. January 6, 1902. — Die Gegenwart. Berlin. Jg. 31. Bd 61. 1902. No 3. S. 38—41 (von Eugen Reichel: Der neueste Streich der Baconianer. Vgl. dazu auch die Kritik von H. H. Pflüger sowie die Duplik von Eugen Reichel No. 1617.) — Berliner Tageblatt vom 27. Januar 1902 (von Eduard Engel). — Nineteenth Century. London. January 1902 (von H. Candler: Mrs. Gallup's Cypher Story. Vgl. No. 1249). — Monthly Review. London. February 1902 (von A. Lang: Mrs. Gallup and Francis Bacon). — Pall Mall Magazine. London. March and May 1902 (Elizabeth Wells Gallup: The Bi-Literal Cypher of Sir Francis Bacon. Vgl. No. 1296). — Pall Mall Magazine. London. April 1902 (J Holt Schooling: Francis Bacon's Bi-Literal Cypher. Vgl. No. 1406). — Nineteenth Century. London. July 1902 (W. H. Mallock: Last Words on Mrs. Gallup's Alleged Cypher. Vgl. No. 1355). — Pall Mall Magazine. London. July 1902 (Andrew Lang: Mrs. Gallup and Bacon. Vgl. No. 1340).

(150) Hartmann, S.: Shakespeare in art. 1901. (V, 371 S.)
Enthält: 1. Shakespearean portraits. — 2. The Shakespearean illustrators. — 3. The painters of the historical dramas. — 4. The painters of the comedies. — 5. Shakespeare in sculpture. — 6. Portraits of actors in Shakespearean parts. — 7. Bibliography.

(153) Henneman, John Bell: The Episodes in Shakespeare's 1 Henry VI.
Rezension: Beiblatt zur Anglia. Mitteilungen über englische Sprache und Litteratur. Halle a. S. Bd 13. No. 9. September 1902. S. 262f. (von R. Ackermann.)

(173) Lee, Sidney: Shakespeare's Life and Work. 1900.
Rezensionen: Beiblatt zur Anglia. Mitteilungen über englische Sprache und Litteratur . . . Halle a. S. Bd 13. No. 4. April 1902. S. 97—100 (von Rudolf Brotanek). — Practical Teacher. May 1901. S. 604 (We are glad to welcome in this cheaper form such a valuable contribution to literature). — Child Life. October 1901. S. 269 (of incalculable value for the student of Shakespeare).
New Edition s. No. 807²⁸.

(193) Nutt, Alfred: The fairy mythology of Shakespeare. 1900.
Rezension: Notes and Queries. London. May 26, 1900. S. 428 (an important contribution to comparative Folk-lore, and is followed by a short bibliography of the subject).

(220) Smith, Goldwin: Shakespeare: The Man. 1900.
Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 38. 1902. S. 247 (von Wolfgang Keller).

(258) Shakespeares Dramat. Werke. Hrsg. v. A. Brandl. Bd 1—10. 1897—99.
Rezension: Die Gesellschaft. Dresden. 1900. Bd 1. S. 196 (von M. G. Conrad).

360) SHAKESPEARE-SCHULAUSGABE, hrsg. v. E. Schmid. I. J. C. 1899.
Rezension: Die Mädchenschule. Bonn. 1900. S. 20 (von M. KRUMMACHER) und S. 55 f. (von L. WURM.)

72) Ein SOMMERNACHTSTRAUM. Übers. v. A. W. v. Schlegel. 1900.
Rezension: Zeitschrift für Bücherfreunde. Bielefeld und Leipzig. Jg. 5. 1901/1902. Bd 1. S. 84.

74) Shakespeare's TEMPEST, hrsg. v. Albr. WAGNER. 1900.
Rezension: Die Neueren Sprachen. Marburg i. H. Bd 10. Heft 7. 1902. S. 436 f. (von M. KRUMMACHER).

77) Bacon-Shakespeare's VENUS UND ADONIS [von Edwin Bormann]. 1899.
Rezension: Deutsche Revue. Stuttgart. 1900. Juni. S. 390 (von E. M.)

32) BERGER, Alfred v.: Über Drama und Theater. 2. Aufl. 1900.
Rezensionen: Neue Bahnen. Wiesbaden. Jg. 1900. S. 658. — Allgemeine Zeitung. München. 1900. Beilage No. 190. S. 7 (von Δ). — Die Wage. Wien. Jg. 1900. S. 321—322 (von W. JERUSALEM). — Der Kyffhäuser. Linz. 2. Jg. 1900. S. 264 (von M. MORDLD).

17) BORMANN, Edwin: Der Lucretia-Beweis. 1900.
Rezension: Aus der Schule für die Schule. Leipzig. Jg. 12. S. 383 (von R.)

1) BRANDES, G.: William Shakespeare. 2. Aufl. 1898.
Rezension: Neue Philologische Rundschau. Gotha. Jg. 1902. No. 19 (von Gerh. HELLMERS).

7) CUSHMAN, L. W.: The Devil and the Vice in the English Dramatic Literature before Shakespeare. 1900.
Rezensionen: Deutsche Litteraturzeitung. Berlin. Jg. 23. 1902. No. 6. Sp. 350. — Beiblatt zur Anglia. Mitteilungen über englische Sprache und Litteratur. Halle a. S. Bd 13. No. 11. November 1902 (von Rudolf FISCHER). — Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 38. 1902. S. 272 ff. (von George B. CHURCHILL).

2) ELZE, Theodor: Venezianische Skizzen zu Shakespeare. 1899.
Rezensionen: Die Gegenwart. Berlin. Bd 57. 1900. S. 55 ff. (von Friedr. Wilh. ALTMANN) — Internationale Litteraturberichte. Leipzig. 1900. S. 103 (von V. JUNGMANN) — Die Umschau. Frankfurt a. M. 1900. S. 158 (von R. M. WERNER) — Leipziger Zeitung. 1900. Wissenschaftliche Beilage. 1900. S. 100 (von J. R.) — Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Berlin. Jg. 36. 1900 S. 292—296 (von Wolfgang KELLER) — Deutsche Litteraturzeitung. Berlin. Jg. 21. 1900. Sp. 1571 f. (von G. SARRAZIN.)

1) FRANZ, Wilh.: Shakespeare-Grammatik 1898—1900.
Rezensionen: Literaturblatt für germanische und romanische Philologie. Leipzig. Jg. 23. 1902. No. 7. Juli. Sp. 251 (von Ludwig PROESCHOLDT). — [Zu II:] Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 38. 1902. S. 248 (von K. LUICK).

5) GREGORI, Ferdinand: Das Schaffen des Schauspielers. 1899.
Rezensionen: Die Wage. Wien. 1900. No. 52. S. 414 (von E. G.) — Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Berlin. Jg. 36. 1900. S. 323 f. (von Eugen KILIAN.)

8) GRUMBINE, H. C.: The Misfortunes of Arthur 1900.
Rezension: Englische Studien. Leipzig. Bd 30. Heft 2 (von Richard WÜLKER). 1902. S. 295 f.

) GUTERMANN: Shakespeare und die Antike. 1900.
Rezensionen: Deutsche Litteraturzeitung. Berlin. Jg. 23. 1902. No. 26. Sp. 1643. — Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg 38. 1902. S. 255 (von W. K[ELLER]).

) HAMEL, Richard: Hannoversche Dramaturgie. 1900.
Rezensionen: Gegenwart. Berlin. Bd 58. 1900. No. 28. S. 3. — Nation. Berlin. Jg. 17. 1899/1900. No 48. S. 684 (von A. L. JELLINEK). — Zeitschrift für den deutschen Unterricht. Leipzig. 1900. S. 593—600 (von L. BRÄUTIGAM). — Revue franco-allemande. München. 1900. S. 94 (von H. BENZMANN).

5) KELLNER, Leon: Shakespeare. 1900.
Rezensionen: Westermann's Illustrierte Deutsche Monatshefte. Braunschweig. Jg. 1900. Dezember. S. 448 (von F. D.). — Literarisches Centralblatt. Leipzig. 4. Mai 1901. Sp. 735 (von Ldw. PR[ÖSCHOLDT]).

7) KLEBS, Elimar: Die Erzählung von Apollonius aus Tyrus. 1899.
Rezensionen: Archiv für lateinische Lexicographie und Grammatik. Leipzig. Bd 11. S. 608—610 (von B. GERATHEWOHL). — Historisches Jahrbuch der Goerresgesellschaft. München. XXI. S. 195 f. (von C. WEYMAN). — Wochenschrift für klassische Philologie. Berlin. 1900. No. 3 (von R. HELM). — Literarisches Centralblatt. Leipzig. Jg. 1900. No. 4 (von G. LANDGRAF).

(357) LEE, Sidney: W. Shakespeare. Deutsche Übers. (v. Martha Schwabe.) (1900) 1901.
Rezension: Zeitschrift für den deutschen Unterricht. XV. Heft 12 (von K. LÖSCHHORN).

(360) LIEBAU, G.: König Eduard III. und die Gräfin von Salisbury. 1900.
Rezensionen: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 38. 1902. S. 268f. (von Wolfgang KELLER). — Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Litteraturen Braunschweig. Bd 108 = N.S. Bd 8. 1902. S. 133—139 (Nachträge zur 2. Ausg. 1901).

(362) LUDWIG, Otto: Shakespeare-Studien von M. Heidrich. 2. Aufl. 1901.
Rezension: Englische Studien. Leipzig. Bd 30. Heft 2. 1902. S. 298 (von H. JANTZEN).

(367) MEYER, Edward: Machiavelli and the Elizabethan drama. 1897.
Rezension: Deutsche Litteraturzeitung. Leipzig. Jg. 21. 1900. No. 27 (von R. FISCHER).

(372) NELLE, P.: Das Wortspiel im englischen Drama . . . vor Shakspere. 1900.
Rezensionen: Deutsche Litteraturzeitung. Berlin. Jg. 23. 1902. No. 26. Sp. 1643. — Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 38. 1902. S. 278ff. (von Leopold WURTH.)

(377) PAULSEN, Friedrich: Schopenhauer, Hamlet, Mephistopheles. 1900.
Rezensionen: [zur 1. Aufl.]: Die Gegenwart. Berlin. Bd. 58. 1900. S. 207. — Der Türmer. Stuttgart. 1900. Dezember. S. 294—298 (von R. EISLER). — Allgemeines Litteraturblatt. Hrsg. v. d. Leo-Gesellschaft. Wien. 1900. No. 51—52.

(378) PLATEN, Graf Aug. v.: Tagebücher hrsg. v. G. v. Laubmann u. L. v. Scheffler. 1. 2. 1896. 1900.
Rezensionen: Berichte des Freien Deutschen Hochstifts. 1900. S. 402—410 (von M. KOCH). — Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Litteratur und für Paedagogik. Leipzig. Abt. 1. 1900. S. 657—660 (von R. OPITZ). — Allgemeine Zeitung. München. Beilage. 1900. No. 109 (von B—M). — Das Literarische Echo. Berlin. Jg. 2. 1899—1900. S. 1697—1702 (von J. HART). — Litterarisches Centralblatt. Leipzig. Jg. 1900. No. 6 (von M. K.).

(387) REINSCH, H.: B. Jonsons Poetik und seine Beziehungen zu Horaz. 1899.
Rezensionen: Beiblatt zur Anglia. Mitteilungen über engl. Sprache und Litteratur. Halle a. S. Bd 11. 1900. S. 159—161 (von R. FISCHER). — Zeitschrift für das Realschulwesen. Wien. 1900. S. 674 (von Franz WOLLMANN). — Neue Philologische Rundschau. Gotha. 1900. No. 24 (von F. P. v. WESTENHOLZ). — Literarisches Centralblatt für Deutschland. Leipzig. 1900. No. 18 (von W[olfg.] K[ELLER]). — Deutsche Litteraturzeitung. Leipzig. Jg. 21. 1900. No. 9 (von Ph. ARONSTEIN).

(391) SAITSCHICK, Robert: Genie und Charakter. 1900.
Rezension: Leipziger Zeitung. Wissenschaftliche Beilage. Jg. 1900. No. 547 (von P. SELIGER).

(398) SCHREYER, Hermann: W. Shakespeare. 2. Aufl. 1900.
Rezensionen: Die Gesellschaft. Dresden. 1900. Bd 4. S. 55 (von O. FALCKENBERG). — Hamburgischer Correspondent. 170. Jg. 1900. Beilage 31 (von E. WULFF).

(404) SMALL, R. A.: Stage-Quarrel between Ben Jonson and the so-called Poetasters. 1899.
Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 38. 1902. S. 328. [Eine Besprechung der Philipp Aronstein'schen Rezension des Small'schen Buches im Beiblatt zur Anglia. Jg. 12. 1901. S. 294ff. Vgl. No. (404[a]).

(414) TÜRCK, Hermann: Der geniale Mensch. 4. Aufl. 1900.
Rezensionen: Theologische Litteraturzeitung. Leipzig. 1900. No. 21 (von HANS). — Magazin für Litteratur. Berlin. 1900. No. 19. 20 (von R. STEINER). — Preußische Jahrbücher. Berlin. Bd 107. Januar-März 1902. S. 343—351 (von Max LORENZ).

(481) DUVAL, G.: La vie véridique de William Shakespeare. 1899.
Rezension: The Academy and «Literature». London. No. 1550. 18. January, 1902. S. 45.

(499) SAINT-VICTOR, Paul de: Die beiden Masken . . . übertragen von CARMEN SYLVA. Bd 3. Die Neueren. Shakespeare. 1900.
Rezensionen: Internationale Litteraturberichte. Leipzig. 1900. S. 92. 157 (von M. BEYER). — Beiblatt zur Anglia. Mitteilungen über englische Sprache und Litteratur. Halle a. S. Bd 13. No. 11. November 1902. S. 329f. (von Rudolf FISCHER).

(553) v. Dam und C. Stoffel: W. Shakespeare. 1900.

Rezensionen: Beiblatt zur Anglia. Mitteilungen über englische Sprache und Litteratur. Halle a. S. Bd 13. No. 11. November 1902. S. 322—325 (von Rudolf Fischer). — Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 38. 1902. S. 242ff. (von G. Sarrazin). — Nordisk Tidskrift for Filologi. X: 2 (von Oesterberg). — Literarisches Centralblatt. Leipzig. Jg. 53. 1902. No. 6. Sp. 201f. (von Ldw. Pr[oeschol.dt].)

(599) A New Variorum Edition of Shakespeare. Ed. by H. H. Furness. Vol. XIII. Twelfe Night, or, What You Will. 1901.

Rezensionen: [zu Vol. XIII:] Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 38. 1902. S. 255f. (von A. Brandl). — Modern Language Notes. Baltimore. Vol. 17. No. 6. Sp. 398—400 (von W. Hand Browne). — The Atlantic Monthly. New York and London. Vol. 89. No. 535. May 1902 (von W. A. Neilson). — The Athenæum. London. No. 3895. June 21, 1902. S. 794f. — The Library Journal. Vol. 27. 1902. S. 78f. (The «Variorum» Shakespeare and net prices).

(610) Complete Plays and Poems. Thin paper ed. 3 vols. London 1901.

Rezension: The Athenæum. London. No. 3872. January 11, 1902. S. 48 (The three volumes are tastefully bound in limp lambskin, each with an ingenious frontispiece by Mr. E. J. Sullivan. There is a glossary, and the only thing we miss is the dedication to the «Sonnets», surely an essential part of them).

(614) The Works. *Constable's new illustrated Edition.* Vol. 1—20. Westminster 1901.

Rezension: Literature. London. Vol. 9. No. 208. October 12, 1901. S. 344 (: Constable's new Works of William Shakespeare, in 20 volumes, is a rearranged reprint, we fancy, of their Whitehall Shakespeare (vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 29/30. S. 325; Jg. 33. S. 307; Jg. 36. S. 349). The special new feature is the illustrations, one to each play).

(623) King Henry V. . . . by A. W. Verity. 1901. *(The Pitt Press Shakespeare for Schools).*

Rezensionen: Imp. Teacher. April 6, 1901. S. 8 (An exceptionally fine piece of work). — Educational Review. London. April 22, 1901. S. 126 (Favourably; notes are copious but not overloaded). — Revue critique d'histoire et de littérature. Paris. 35e Année. 2e Semestre. Nouvelle Série. T. 52. 1901. S. 136 (von L.).

(639) Macbeth. With Introduction by A. W. Verity. 1902.

Rezensionen: Revue critique d'histoire et de littérature. Paris. 36e Année. 1er Sémestre. Nouv. Série. T. 53. 1902. S. 238 (von J. L[ecoq]). — The Academy and Literature. London. No. 1550. 18 January, 1902. Education Supplement. S. 60.

(645) Much Ado About Nothing. Ed. by J. C. Smith. 1902.

Rezension: Modern Language Notes. Baltimore. Vol. 17. No. 4. April 1902. Sp. 256.

(649) King Richard the Third. By F. E. Webb. 1902.

Rezension: The Academy and Literature. London. No. 1550. 18 January, 1902. Education Supplement. S. 60.

(701) Crosse, G.: Coriolanus on the Stage.

Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 38. 1902. S. 333f.

(702) Crosse, G.: Manningham and «Twelfth Night».

Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 38. 1902. S. 306.

(710) Davidson, Israel: Shylock and Barabas.

Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 38. 1902. S. 304 (von G[eorge] B. C[hurchill]).

(733) Dyce, Alexander: A Glossary to the Works of William Shakespeare. Revised by Harold Littledale. 1902. (XII, 570 S.).

Rezensionen: The Academy and Literature. London. Vol. 63. No. 1574. 5 July, 1902. S. 104f. (Dyce's manner of giving the references was not too helpful. Mr. Littledale has changed this. He has altered every one of the quotations and references to conform with the Globe text, following Schmidt and Bartlett. By this he has not only enhanced the usefulness of the glossary, but has done his own part to remedy the familiar inconvenience caused by the different numbering of Shakespeare's lines by various editors. Mr. Littledale's plea for some working agreement in this matter should be taken to heart by publishers. For the rest Mr. Littledale has «carefully weighed Dyce's explanations and illustrations, has cut out a few things, compressed some diffuse utterances, and tried to bring the book up to date generally. He has also inserted a number of new short articles, and offered his own interpretations occasionally»). — The Athenæum. London. No. 3907, Sept. 13, 1902. S. 359 (Though as a glossary the book is doubtless very much improved, the reader must exercise considerable caution in attributing any part of it to Dyce).

(748) FULLER, Harold de W.: The sources of Titus Andronicus.
Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 38. 1902. S. 302 f.

(758) GARNETT, R.: Essays of an Ex-librarian. London. 1901. 8°
Rezension: Literature. London. Vol. 9. No. 214. November 23, 1901. S. 491 f.

(755) GERVAIS, F. P.: Shakespeare not Bacon. 1901.
Rezension: Spectator. London. Vol. 86. May 18, 1901. S. 740 (Mr. G. builds his argument on certain phenomena of handwriting, annotation, etc., to be seen in the copy of Florio's translation of Montaigne's essays).

(768) HALLETT, W. H.: Shakespeare in the Fifties.
Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 38. 1902. S. 335.

(773) HEATH, H. Frank: The Elizabethan Age.
Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 38. 1902. S. 296 (von Wilhelm DIBELIUS).

(779) HODELL, Charles W.: The Apostrophe to Sleep in «Henry IV.».
Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 38. 1902. S. 305.

(795) KENNEDY, William Sloane: Shakespeare's Astronomy.
Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 38. 1902. S. 320.

(801) LAMB, Ch. and M.: Tales from Shakespeare . . . by F. J. FURNIVALL). Vol. 1. 2. London 1900 (1901). 8°
Rezension: Literature. London. Vol. 9. No. 212. November 9, 1901. S. 443 f. (Nothing is more fascinating in biography than the glimpses we occasionally get of authors at work on the masterpieces which we have treasured from childhood. Such a glimpse is given us in the correspondence of the Lambs quoted by Dr. Furnivall in his new edition now before us. But he sets about his task in a very different spirit to the Lambs. Far from attempting a separate art-work, as the Lambs may be said to have done, his whole endeavour is to interprete Shakespeare as closely as possible to children. The result is descriptive accounts of the plays in all their different aspects, rather than «tales». Dr Furnivall himself describes them as sketches. He constantly refers to the stage, while the Lambs were careful not to allude to the dramatic setting from which the tales were derived. Moreover, each sketch begins with some note of the date of the play dealt with and its place among the rest. Dr. Furnivall is able to be much fuller than the Lambs because he has really chosen quite a different medium. He describes all the underplots, and is careful not to let any amusing character or situation go by. — Vgl. No. 1292.

(821) LOUNSBURY, Th. R.: Shakespeare as a dramatic artist. 1901.
Rezensionen: The International Monthly. Burlington, Vermont, U.S.A. Vol. 5. No. 1. 1902. S. 122—126. (Brander MATTHEWS: Professor Lounsbury on Shakesperian Criticism. Vgl. No. 1362). — The Times London. Literary Supplement. January 17, 1902. — Jahrbuch der D. Sh.-Ges Jg. 38. 1902. S. 245 ff. (von A. BRANDL).

(817) LIBBY, M. F.: Shakespeare and Adolescence.
Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 38. 1902. S. 322 f.

(823) MABIE, H. W.: W. Shakespeare: poet, dramatist and man. 1901. (XX, 422 S.)
Rezensionen: Bookman. March 1901. S. 190 (should prove useful and enjoyable to many readers . . . well-planned, agreeably written). — Ebenda. Vol. 13. August 1900. S. 573 (von H. D. GRAY. Vgl. No. 1300). — Pedagogical Seminary. March 1901. S. 159 (favourable). — Literarisches Centralblatt. Leipzig. 25. Mai 1901 (von R. W[ÜLKER]).

(833) MATHEW, E. J.: A History of English Literature. 1901.
Rezensionen: Schoolmaster. May 4, 1901. S. 798 (The student of English Literature will have much profit and much pleasure from this fresh and clever manual). — Educational News. May 4, 1901. S. 307 (As a popular account of the history of English literature, the work is the best we have seen). — Educational Times. London. May 1901. S. 222 (The like information is already collected in a considerable number of existing volumes of the same scope). — Spectator. London. April 20, 1901. S. 574 (Much of this book — the earlier part especially — will be found useful, and even interesting. We cannot, however, advise our readers to place an implicit confidence in his judgements). — Preparatory Schools Review. July 1901. S. 64 (unfav). — School Guard. June 22, 1901. S. 496 (A judicious and unusually readable historical sketch of the subject from the earliest times down to the present day). — The School World. August 1901. S. 312 (A little disappointing. The illustrations of the several authors and periods are the one sole outstanding merit of the book). — Journal of Education. September 1901. S. 599 (As a reference book for teachers in school it will be found useful; but we are not quite prepared to allow it the name of a history). — Neue Philologische Rundschau. Gotha. Jg. 1902. No. 2 (von H. HOFFSCHULTE).

(840) Miscellany, An English, presented to Furnivall (ed. by W. P. Ker). 1901.

Rezensionen: Journal of Education. April 1901. S. 271 (the book will be a necessity to Early English Scholars from the individual value of several of the essays) — Notes and Queries. London. Ser. 9. Vol. 7. January-June 1901. S. 139 (Chips from some of the finest literary workshops in two continents) — Bookman. June 1901. S. 95 (admirably produced).

(848) Padelford, F. M.: Macbeth the Thane and Macbeth the Regicide.

Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 38. 1902. S. 312.

(851) Pancoast, Henry S.: Introduction to English Literature. 1901. (570 S.)

Rezensionen: Educational Times. London. July 1901. S. 292 (there are many points to recommend it for school use . . . interesting throughout, enticing to reader to the literature itself. After each leading writer there is given a «study list», with suggestions as to the best editions of his works, the best order to read them, and notes as to where further biography and criticism can be found) — Bookman. July 1901. S. 131 (to some considerable extent a new book. Good critical and biographical sketches have been included, and fiction has been more fully treated of) — Journal of Education. September 1901. S. 600 (a well informed, well written, and usefull little book) — Guardian. September 11, 1901 (unfavourable).

(863) Porter, Ch., and Helen A. Clarke: Shakespeare Studies. Macbeth. New York: American Book Co. 1902. 12°

Rezensionen: Modern Language Notes. Baltimore. Vol. 17. No. 4. Sp. 248 f. (von W H. B[rowne].) — Deutsche Litteraturzeitung. Berlin. Jg. 23. No. 19. Sp. 1190.

(870) Robertson, J. L.: English Drama for School and College. 1900 (1901). (277 S.)

Rezensionen: Athenæum. London. April 6, 1901. S. 443 (The selections, though good enough in their way, are in no full sense representative. They are rather carelessly extracted. The notes have little importance). — Scotsman. October 4, 1900 (It is an admirable schoolbook, and will materially lighten the labours of English masters who use it).

(879) Shakespeare and the Gunpowder Plot.

Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 38. 1902. S. 313.

(885) Sharp, R. Farquharson: Architects of English Literature. 1900.

Rezension: Review of the Week. January 4, 1901. (It is long since we have seen a book on literature which attracted us more. The twenty-four biographies are short, briefly written, and accurate.)

(910) Stopes, C. C.: Shakespeare's Family. 1901.

Rezensionen: Notes and Queries. London. April 20, 1901. S. 318 (a very readable volume as well as a thorough piece of work, which many well chosen and well executed illustrations will commend to the general reader. A good index adds to its utility). — Guardian. September 4, 1901 (favourable on the whole; This monument of painstaking research will have considerable interest for the small circle to which it appeals). — Dial. Chicago, Ill. Vol. 31. August 1, 1901. S. 74 (von A. B. McMahan).

(926) Thiselton, A. E.: Some Textual Notes on «Measure for Measure». 1901. (47 S.) 8°

Rezensionen: Bookman. May 1901. S. 63 (Of real value and interest to students of Shakespeare). — Athenæum. London. August 24, 1901. S. 263 (unfavourable; the notes are not self-contained, but require that the reader, before their import can be understood at all, should search out and investigate for himself the text and context to which they relate). — The Literary World. October 16, 1901 (unfavourable).

(929) Thorndike, A. H.: The Influence of Beaumont and Fletcher on Shakespeare. 1901.

Rezensionen: Literarisches Centralblatt. Leipzig. 6. Juli 1901. Sp. 1097 (von W. Bang). — Bookman. June 1901. S. 98 (a searching excursion into past periods, plays and plots. The author has made interesting tests and reasonable deductions). — Englische Studien. Leipzig. Bd 31. Heft 3. 1902. S. 414—422 (von Robert Boyle).

(941) Walkley, A. B.: A Theory of «Richard the Second».

Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 38. 1902. S. 320 f.

(948) Williams, Talcott: Shakespeare's fidelity to history.

Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 38. 1902. S. 320.

(962) Bühnen-Shakespeare. Hrsg. v. C. F. Wittmann. Bd. 14. Der Sturm (1901).

Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 38. 1902. S. 285 ff. (von Walter Bormann).

(965) Shakespeares JULIUS CAESAR, hrsg. von H. SCHMITT. 1901.

Rezensionen: Beiblatt zur Anglia. Mitteilungen über englische Sprache und Litteratur... Halle a. S. Bd 13. No. 4. April 1902. S. 108 f. (von Ph. WAGNER). — Deutsche Litteraturzeitung. Berlin. Jg. 23. 1902. No. 7. Sp. 413. — Die Neueren Sprachen. Marburg i. H. Bd 10. 1902. Heft 7. S. 439 (von M. KRUMMACHER).

(967) Shakspere's MACBETH, übers. v. Fr. Th. VISCHER. Hrsg. von H. CONRAD. 1901.

Rezensionen: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 38. 1902. S. 257 ff. (von F. P. v. WESTENHOLZ) — Beiblatt zur Anglia. Mitteilungen über englische Sprache und Litteratur. Halle a. S. Bd 13. No. 4. April 1902. S. 104—106 (von Ph. WAGNER) — Euphorion. Wien. Bd 8. Jg. 1901. Heft 3/4 (von Ph. ARONSTEIN) — Die Neueren Sprachen. Marburg i. H. Bd 10. Heft 7. 1902. S. 438 (von M. KRUMMACHER) — Litterarisches Centralblatt. Leipzig. Jg. 53. 1902. Sp. 698 (von Ldw. PR[ÖSCHOLDT]).

(969) Shakespeare's MACBETH. Hrsg. von J. HENSE. 1901.

Rezension: Beiblatt zur Anglia. Mitteilungen über englische Sprache und Litteratur... Halle a. S. Bd 13. No. 4. April 1902. S. 107 f. (von Ph. WAGNER.)

(970ª) Ein SOMMERNACHTSTRAUM (hrsg. von G. SARRAZIN). 1902.

Rezension: Preußische Jahrbücher. Berlin. Bd 107. Januar-März 1902. S. 150 (von Max LORENZ).

(979) BORMANN, E.: Die Kunst des Pseudonyms. 1901. (X S., 1 Bl., 135 S.)

Nebentitel: Die Kunst des Pseudonyms, & wie Außerordentlich verschieden und gewandt, dem Gusto des 16. und 17. Saeculi gemäß, edle Geister sich versteckten. Nicht in alle Winde zu posaunen, da gegen die Bornirtheit der Menge man nimmer ernsthaftiglich ankämpfen kann. Baron weIDMann's LesverLagsb. in GizpieL. GedruCt von Chattus & Pistor in PicapoLis. (i. e. 1901.)

Inhalt:

1. Das classische Zeitalter der Pseudonyme — 2. Wie verhielten sich die humoristischen und satirischen Koryphäen dieses Zeitalters zum Pseudonym? — 3. Wie bildeten die Autoren des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts ihre Pseudonyme? — 4. Wie verhielt sich der Größte der Großen zum Pseudonym? — 5. Wie denkt Francis Bacon über Pseudonyme? — 6. Wie verhielt sich Francis Bacon im Übrigen zum Geheimnisvollen? — 7. Die Hieroglyphen auf den Titelblättern, Erstseiten und Schlußseiten der Originalausgaben der Shakespeare-Dichtungen — 8. Die Buchstaben-Geheimschrift auf den Titelblättern, Erstseiten und Schlußseiten der Original-Ausgaben der Shakespeare-Dichtungen — 9. Fünf weitere Bacon-Stichworte auf den Shakespeare-Titeln — 10. Was erzählen die Vorreden der Quart-Ausgaben der Shakespeare-Dichtungen? — 11. Was erzählen die Vorreden der Shakespeare-Folioausgabe? — 12. Wie sieht das Titelblatt der Shakespeare-Folioausgabe aus? — Anhang: Francis Bacon im Urtheile seiner Zeitgenossen.

Rezension: Centralblatt für Bibliothekswesen. Leipzig. Jg. 19. No. 7.

(980) BOYLE, Robert: Troilus and Cressida.

Rezensionen: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 38. 1902. S. 308—310 und ebenda S. 321.

(984) BROTANEK, R.: Die englischen Maskenspiele. 1902.

Rezension: Blätter für höheres Schulwesen. XIX, 10 (von TRUELSEN).

(985) BUBE, Johanna: The Story of English Literature. 1900.

Rezension: Die neueren Sprachen. Marburg i. H. Bd 10. 1902. Heft 6. S. 366.

(994) CONRAD, H.: F. Vischer und Dorothea Tieck als Macbeth-Übersetzer.

Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 38. 1902. S. 333.

(995) CREIGHTON, M.: The Age of Elizabeth. Hrsg. v. Ph. ARONSTEIN. 1900.

Rezension: Lehrproben und Lehrgänge. Heft 71.

(998) DEKKER, Th.: Old Fortunatus. Hrsg. v. H. SCHERER. 1901.

Rezensionen: Literaturblatt für germanische und romanische Philologie. Leipzig. Jg. 22. 1901. Sp. 326 («mustergiltig» von W. BANG) — Englische Studien. Leipzig. Bd 31. Heft 1. 1902. S. 123 f. (von Phil. ARONSTEIN). — Vgl. ferner dazu: Englische Studien. Leipzig. Bd 30. 1902. S. 347 (Old Fortunatus von A. E. H. SWAEN) — Deutsche Litteraturzeitung. Berlin. Jg. 23. 1902. No. 39 Sp. 2472 f. — Litterarisches Centralblatt. Leipzig. Jg. 53. 1902. No. 22. Sp. 739 f. (von Ludwig FRÄNKEL). — Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 38. 1902. S. 294 f. (von R. FISCHER.)

(1009) FIERLINGER, Eugen: Shakespeare in Frankreich. 1900.

Rezension: Deutsche Litteraturzeitung. Berlin. Jg. 23. 1902. No. 10. Sp. 606.

(1012) FRÄNKEL, L.: Romanische Wechselbeziehungen zur englischen Litteratur. 1900.

Rezension: Neuphilologisches Centralblatt. Hannover. April 1901. S. 116—119 (von Albert MENNUNG).

(1017) GOETHE u. d. Romantik. Von C. Schüddekopf u. O. Walzel. 1. 2. 1898. 99.
Rezension: Berichte des Freien Deutschen Hochstifts. Frankfurt a. M. 1900. S. 396—398 (von M. KOCH).

(1024) HENGESBACH, J.: Readings on Shakespeare. 1901.
Rezension: Die Neueren Sprachen. Marburg i. H. Bd 10. Heft 6. Oktober 1902. S. 366 f.

(1037) KLÖPPER, Clemens: Shakespeare-Realien. 1901 (02).
Rezensionen: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 38. 1902. S. 249 (von Ernst VOGEL) — Beiblatt zur Anglia. Mitteilungen über englische Sprache und Litteratur. Halle a. S. Bd 13. No. 8. August 1902 (von F. P. von WESTENHOLZ) — Monatsschrift für höhere Schulen. I. S. 582—588 — Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Litteraturen. Braunschweig. Bd 108 = N. S. Bd 8. 1902. S. 436 f. (von A. BRANDL.) — Bulletin du Musée Belge. VI, 1 (von HAMELIUS) — Litterarisches Centralblatt. Leipzig. Jg. 53. 1902. No. 28. Sp. 958 f.

(1041) KOERTING, G.: Grundriss d. Gesch. d. engl. Literatur. 1899.
Rezension: Beiblatt z. Anglia. Mitteilungen über englische Sprache und Litteratur. Halle a. S. Bd 11. 1900. S. 135—140 (von R. WÜLKER).

(1045) KÜHNE, W.: Venus, Amor und Bacchus in Shakespeare's Dramen. 1902.
Rezensionen: Deutsche Litteraturzeitung. Berlin. Jg. 23. 1902. No. 8. Sp. 500. (von P. J. MÖBIUS.) — Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 38. 1902. S. 254 f. (von W. K[ELLER].)

(1047) LEVI, Cesare Auguste: Zur Urgeschichte des histor. Othello und der Desdemona.
Wiener Fremdenblatt. 1901. No. 211 vom 4. August.
Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 38. 1902. S. 310 f.

(1056) MEISSNER, R.: Lieutenant Cassio und Fähnrich Jago.
Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 38. 1902. S. 311 f.

(1068) PAULSEN, Fr.: Schopenhauer, Hamlet, Mephistopheles. 2. Aufl. 1901.
Rezensionen [zur 1. Aufl.]: Die Gegenwart. Berlin. Bd 58. 1900. S. 207 — Der Türmer. Stuttgart. 1900 Dezember. S. 294—298 (von R. EISLER) — Allgemeines Litteraturblatt hrsg. von der Leo-Gesellschaft. Wien. 1900. No. 51. 52.

(1070) PFORDTEN, Otto von der: Werden u. Wesen d. histor. Dramas. 1901.
Rezensionen: Deutsche Litteraturzeitung. Berlin. Jg. 23. 1902. No. 3. Sp. 182—184. (von E. KÜHNEMANN.) — Euphorion. Wien. Bd 8. Jg. 1901. Heft 3/4 — Die Gegenwart. Berlin. Bd 59. 1901. S. 351 — Revue critique d'histoire et de littérature. Paris. Année 35. 2e Semestre. Nouv. Série T. 52. 1901. S. 377 f. (von F. BALDENSPERGER.)

(1072) POSSART, E. v.: Welches System der Szenerie ist am besten geeignet für die Darstellung verwandlungsreicher klassischer Dramen, insbesondere der Shakespeare'schen?
Rezension: Literarisches Centralblatt. Leipzig. Jg. 53. 1902. No. 3. Sp. 111 f. (von M. K.)

(1074) RE-READING, The, of Shakespeare.
Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 38. 1902. S. 322.

(1077) RICHTER, E.: Eine altportugiesische Version der König Lear-Sage.
Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 38. 1902. S. 313.

(1078) ROLFFS, Ernst: Die Psychologie des Gewissens nach Shakespeare. I—VI.
Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 38. 1902. S. 321.

(1085) SCHÜTT, Hugo: The Life and Death of Jack Straw. 1901.
Rezensionen: Modern Language Quarterly. London. Vol. IV. No. 3. December 1901. S. 192 (von W. W. G[REG]) — Englische Studien. Leipzig. Bd 31. Heft 1. 1902. S. 118—121 (von Erik BJÖRKMAN) — Neue philologische Rundschau. Gotha. 1902. No. 4 — Litterarisches Centralblatt. Leipzig. Jg. 53. 1902. No. 33. Sp. 1115 f. (von H. C.) — Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 38. 1902. S. 283 ff. (von Wolfgang KELLER.) — Revue critique d'histoire et de littérature. Paris. 35e Année. 2e Semestre. Nouvelle Série. T. 52. 1901. S. 395 f. (von Ch. BASTIDE)

(1094) SMITH, C. A.: The chief difference between the first and second folios of Shakespeare.
Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 38. 1902. S. 323.

(1096) STANGEN, H.: Der Einfluß Ben Jonsons auf Ludwig Tieck. (1. Teil.) 1901.
Rezension: Englische Studien. Leipzig. Bd 30. Heft 1. 1902. S. 128f. (von E. FREY.)

(1102) TÜRCK, H.: Der geniale Mensch. 5. Aufl. 1901.
Rezension: Magazin für Literatur. Jg. 71. No. 6 (von Karl WERNER).

(1103) VISCHER, Friedrich Theodor: Vorträge. Bd 1—4. 1899—1901.
Rezensionen: Berichte des Freien Deutschen Hochstifts. Frankfurt a. M. 1900. S. 424ff. (von Max KOCH.) — Die Gesellschaft. Dresden. Bd 1. 1900. S. 196. (von M. G. CONRAD.) — Baltische Monatsschrift. Riga. 1900. S. 213—216. (von H. D.) — Westermanns Illustrierte Deutsche Monatshefte. Braunschweig. 1900. Mai. S. 285. (von F. D.) — Die Zeit. Wien. Bd 22. 1900. S. 141. (von A. SCHRÖER.) — Wissenschaftliche Beilage zur Leipziger Zeitung. 1900. No. 6. (von J. R.) u. S. 200. (von J. R.) — [zu Bd. 3: Othello. König Lear:] Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 88. 1902. S. 251ff. (von F. P. v. WESTENHOLZ.) — Beiblatt zur Anglia. Mitteilungen über englische Sprache und Litteratur. Halle a. S. Bd 13. No. 11. November 1902. S. 325—327 (von Rudolf FISCHER) — [zu Bd 4: König Johann, Richard II, Heinrich IV, Heinrich V.] Beiblatt zur Anglia. Bd 13. No. 11. November 1902. S. 327—329 (von Rudolf FISCHER) — [zu Bd 2ff.]: Euphorion. Wien. Bd 8. Jg. 1901. H. 3/4 (von Ph. ARONSTEIN) und ebenda Bd 9. Jg. 1902. H. 1 (von Ph. ARONSTEIN) — [zu Bd 3:] Die Gegenwart. Berlin. Bd 59. 1901. S. 79 — Tägliche Rundschau. Berlin. Unterhaltungsbeilage. 1902. No. 19. (von Paul MAHN) — Deutsche Litteraturzeitung. Berlin. Jg. 23. 1902. No. 51/52. Sp. 3226ff. (von A. BRANDL.) — Neue Philologische Rundschau. Gotha. 1902. No. 11 (von Hermann JANTZEN) — New Yorker Staatszeitung vom 2. Mai 1892.

1104) VORDIECK, A.: Parallelismus zwischen Shakespeares Macbeth und Lucrece. 1901.
Rezension: Englische Studien. Leipzig. Bd 31. Heft 1. 1902. S. 121—123 (von O. GLÖDE).

(1106) WECHSSLER, Adolf: Shakespeares Hamlet in neuer Beleuchtung.
Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 38. 1902. S. 307.

(1111) WOLFF, Eugen: Shakespeares Einfluß auf Heinrich von Kleist.
Frankfurter Zeitung. Jg. 1901 vom 5. und 7. Juni.
Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 38. 1902. S. 307.

(1164) LEVI, A. R.: Storia della letteratura inglese. 1. 2. 1898—1901.
Rezensionen: Litterarisches Centralblatt. Leipzig. Jg. 53. 1902. No. 3. Sp. 106f. (von R[ichard] W[ÜLKER].) — Neue philologische Rundschau. Gotha. Jg. 1902. No. 3 (von F. P. von WESTENHOLZ).

(1181) BYVANCK, W. G. C.: Inleiding tot Shakespeare's Hamlet. I—VI.
Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 38. 1902. S. 308 (von Heinrich ANDERS).

MISZELLEN

I. ALLGEMEINEREN INHALTS

92* The seventh annual MEETING of the central division of the Modern Language Association of America, held at Champain, Ill., Dec. 26—28, 1901.
Prof. William E. SIMONDS, of Knox College, presented a Record of the Shakespearean Plays Performed in Chicago in Fife Seasons. The dramatic seasons included in this report are those of 1895—'96, '96—'97, '97—'98, '98—'99, '99—'00. The following plays have been produced: M. N. D., five times; C. of E., eight times; T. G. of V., four times; M. Ado, six times; T. N., four times; T. of Sh., twenty-one times; Hen. IV., four times; M. of V., twenty-six times; A. Y. L. I., twenty times; Lear, three times: J. C., four times; A. and C., eight times; Oth., twelve times; Macb., nineteen times; Cymb., fifteen times; Rich. III., twenty-three times; Haml., thirty-six times; R. and J., fifty-nine times; Temp., five times: — This gives us a list of nineteen plays of which there were 282 performances, an average of 56 plays for each season. Vgl. Modern Language Notes. Baltimore. Vol. 17. No. 4. Sp. 201.

93* The Academy and Literature. London. No. 1564. 26 April 1902. S. 424.
Über die Gründung einer «London Shakespeare Commemoration League». Vgl. auch «The Times». Literary Supplements. 1902. No. 12. Published with «The Times» of April 4 (A «Shakespeare Memorial» in London; s. No. 1428) Siehe auch The Times. London. Literary Supplement. 1902. No. 12. April 4 — The Daily News. London. April 24, 1902 — The Daily Telegraph. London. April 24, 1902 und an zahlreichen anderen Stellen. Vgl. ferner die Zeitschriftenschau im Jg. 39 des Jahrb. der D. Sh.-Ges.

94* The Academy and Literature. London. Vol 63. No. 1583. 6 September, 1902. S. 229.

At a meeting of the Institute of Journalists held this week in the Memorial Theatre, Stratford-on-Avon, Mrs. A. F. Robbins read a paper on «Shakespeare as a Journalist». [Mit Auszügen.]

95* The Academy and Literature. London. No. 1564. 26 April, 1902. S. 426.

Über E. A. Abbey's Zeichnungen zu Shakespeares Dramen in Harper's Magazine.

96* The Academy. London. No. 1548. 4 January, 1902. S. 660 und No. 1549. 11 January, 1902. S. 679f.

Die Academy setzt einen Preis von einer Guinee aus für den besten kritischen Vergleich zwischen einer Figur in Shakespeare's Dramen und einer solchen in Dickens' Novellen. Dabei sind 250 Worte nicht zu überschreiten. Die folgende Nummer brachte nachstehende Antworten: 1) H. A. Evans: Mr. Toots and Slender — 2) C M. J.: Quilp and Caliban — 3) C. H. B.: Richard III. and Daniel Quilp — 4) R. McC.: Mistress Quickly and Sairey Gamp — 5) A. E W.: Timon and Martin Chuzzlewit — 6) W. R.: Shylock and Fagin — 7) M. C.: Malvolio and Micawber. Die erste Antwort erhielt den Preis.

97* Morgen-Journal. New York. 31. August 1902.

Über ein Paar Handschuhe des Dichters, die sich zur Zeit im Besitze von Horace Howard Furness befinden und deren Stammbaum authentisch sein soll: Der Schauspieler David Garrick erhielt sie 1769 von seinem Kollegen John Ward; Garricks Witwe hinterließ sie der Tragödin Mrs. Siddons, aus deren Nachlaß sie in den Besitz Fanny Kembles und von dort an Furness gelangten. Aber von 1616 bis 1769?

98* Vossische Zeitung. Berlin. 1902. No. 160 vom 7. April.

Über die Aussprache der Eigennamen bei Shakespeare.

99* Die Zeit. Wien. 1902. No. 63 vom 20. November 1902.

Über den Ausspruch Edwards III: «Honny soit qui mal y pense.»

100* Deutsche Shakespeare-Gesellschaft in Weimar.

Der vorstand der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft hat in seiner sitzung vom 22. April 1902 nachstehende preisausschreibungen beschlossen:

1. Ein preis von 800 M. für die beste Arbeit über:

Die Bekanntschaft Shakespeares mit der schönen Litteratur Englands. Preisrichter: Geheimrat Dr. Oechelhäuser-Dessau, Prof. Dr. Schick-München, Geh. Hofrat Prof. Dr. Wülker-Leipzig.

2. Ein preis von 600 M. für die beste arbeit über:

Garrick als Shakespeare-Darsteller und seine Bedeutung für die heutige Schauspielkunst. Preisrichter: Prof. Dr. Brandl-Berlin, Intendant Ritter von Possart-München, Generalintendant von Vignau-Weimar.

Die ablieferung sämtlicher arbeiten hat bis 1. April 1903 an den vorsitzenden des geschäftsführenden ausschusses der Shakespeare-Gesellschaft in Weimar stattzufinden.

Die preisgekrönten arbeiten gehen in das eigentum der gesellschaft über. — Weimar. den 28. April 1902. Vgl. Beiblatt zur Anglia. Mitteilungen über englische Sprache und Litteratur. Halle a. S. Bd 13. No. 6. Juni 1902. S. 192 — Englische Studien. Leipzig. Bd 31. Heft 3. 1902. S. 453 — Deutsche Litteraturzeitung. Berlin. Jg. 23. 1902. No. 20. Sp. 1256.

101* Tägliche Rundschau. Berlin. No. 453 v. 27. Sept. 1902. S. 3.

In Helsingör hat sich ein Komitee zu dem Zwecke gebildet, gegenüber der Terrasse des Schlosses Kronborg ein Standbild Shakespeares zu errichten, zu dem der in Rom lebende dänische Bildhauer Hasselriis den Entwurf bereits fertig gestellt hat. Das Komitee, dessen Vorsitzender Oberst Christensen, der Kommandant des Schlosses Kronborg ist, fordert alle Bewunderer Shakespeares zur Beitragsleistung auf. — Vgl. auch die Zeitschriftenschau im 39. Jg. des Jahrbuchs der D. Sh.-Ges. sowie die National-Zeitung. Berlin vom 29. September 1902, Daily Telegraph. London. September 26, 1902 und an vielen anderen Stellen.

102* Shakespeare-Denkmal in Weimar.

In der sitzung des Geschäftsführenden Ausschusses zur Errichtung eines Shakespeare-Denkmals in Weimar, die am 22. April unter vorsitz des herrn Geh. Hofrats Dr. von Bojanowski-Weimar in Weimar abgehalten wurde, ist auf Antrag des Herrn Professor Dr. A. von Oechelhaeuser-Karlsruhe und nach Befürwortung seitens der herren Geh. Hofrat Dr. Rulandt-Weimar und Professor Hagen-Weimar der Beschluß gefaßt worden, von einer konkurrenz zur erlangung von entwürfen abstand zu nehmen und herrn Prof. Otto Lessing in Berlin mit der anfertigung einer skizze zu betrauen. Vgl. Beiblatt zur Anglia. Mitteilungen über englische Sprache und Litteratur. Halle a. S. Bd 13. No. 6. Juni 1902. S. 192.

103* Vossische Zeitung. Berlin. 1902. No. 562 vom 1. Dezember. Abend-Ausgabe.

Bericht über die Matinee im Königlichen Schauspielhause zu Berlin zum Besten des in Weimar zu errichtenden Shakespeare-Denkmals. Ein Prolog Ernst von Wildenbruchs (vgl. No. 1652), gesprochen von Rosa Poppe, eröffnete die Vorstellung und leitete die Gedanken hin zu der Stätte, wo die Wiege Shakespeares gestanden, zu Stratford on Avon, mit dem sich der dem Prolog folgende Vortrag Eugen Zabels des Näheren beschäftigte (vgl. No 1659: Shakespeare in der Heimat Stratford on Avon I. II.) An den Vortrag schloß sich als Höhepunkt der Matinee die Aufführung der Forumszene aus «Julius Caesar» mit Adalbert Matkowsky als Mark Anton und Molenar als Brutus. Vgl. auch Berliner Tageblatt. 31. Jg. 1902. No. 609 vom 1. Dezember und Das Kleine Journal. Berlin. 1902 vom 1. Dezember sowie an anderen Stellen.

104* Book-Prices Current: A Record of the Prices at which books have been sold at Auction, from October 1901, to July, 1902, being the Season 1901—1902. Vol. 16. London: Elliot Stock 1902. (XLI, 762 S.) 8°

First Folio (1623) – Cut close to the text and mounted: title containing Droeshout's portrait ruled, slightly mended, last leaf backed, and 2 or 3 words damaged, portion of lower outside corner of P. p. torn off, making 4 lines defective, and very small hole in same leaf, very smal rust holes in L and U, some smears and age spots throughout, russia gilt m. e. (Roger Payne), with fine large ex-libris of Anna Damer by Agnes Berry, 1793, Printed by Isaac Jaggard and Ed. Blount, 1623. A very good copy, genuine throughout. 12³/₈ by 8 inches. With numerous emendations and corrections. (No. 3182) £ 620

— — — Leaf of verses much washed, as well as the title containing the portrait (the latter very much so), and is by no means of a satisfactory character, the three next preliminaries are neatly repaired in the plain margins, a smal portion of the text erased on G 2, corners of 3 leaves split and neatly repaired, one ore two rust holes and stains, otherwise perfect and a good copy, measuring close on 13 by 8¹/₄ inches, but sold not subject to return, morocco super extra, back and sides covered with rich gilt ornaments in the antique Lyonnese style, vellum fly-leaves and joints, g. e. by F. Bedford, in morocco slip case. 1623. (No. 3800) £ 1050

— — — All the preliminary leaves, and several leaves in the volume either in facsimile or very much washed, margins of many leaves mended, a short copy (12¹/₂ by 7³/₄ inches), but the body of the book sound and in fair state, sold not subject to return, morocco extra, g. e. 1623. (No. 5234) £ 88

— (Reprint). Dramatic Works, facsimile of the first edition by Staunton, half morocco 1866. 2° (No. 2228) £ 4 10 s

— — Reprint of the First Folio, morocco super extra, antique style, g. e., by F. Bedford. Day and Son, 1866. 2° (No. 3804) £ 10 12 sh. 6 d.

— — Staunton's Facsimile reprint of the First Edition, 1623, cloth, 1866. 2° (No. 3973) £ [illegible]

— — First Reprint of the First Folio, head by Droeshout on title, modern russia, with blin[illegible] stamped ornaments, e. g., J. Wright, Printer (1807) 2° (No. 5796) £ 2 10 [illegible]

Second Folio (1632) -- Wanted all before «A Catalogue of the Comedies» and after page 40[illegible]. Sold not subject to return. Old calf, 2° (No. 78) £ 5

— — Wanted title and several leaves, sold not subject to return. Half morocco. 2° (No. 79) £ 3

— — The second impression, wanted title cont. portr., and verses by B. Jonson opposite, and names of the actors, D 2–7, and the last 3 leaves, some margins mended, but the body of the work in sound state . . . original calf (rebacked). 2° (No. 1168) £ 26

— — The second impression, title and verses wanted, last leaf in MS., some plates pasted on the letterpress, old calf, sold with all faults. 2° (No. 1643) £ 7 2 s. 6 d

— — Portrait by Droeshout supplied from a shorter copy (wanted the verses by B. Jonson) last leaf slightly defectiv in the margins and mended, else a sound and clean copy, 13¹/₄ by 8³/₄ inches, in the original calf, rebacked. 2° (No. 3183) £ 100

— — Brilliant impression of the portrait by Droeshout, very fine and unwashed copy, in morocco, richly tooled, g. e. Bound in the early part of the last century. [The copy contains the extraordinarily rare Smethwick title-page. There occur in the present copy two errors quite unknown to the editor of Lowndes. In King Lear, page 321 is misprinted 323 and page 324 is misprinted 322. Inserted is an autograph letter, dated Dec. 12, 1842, from Dr. Bandinel in reference to editions of King Lear. This very fine copy measures 12⁷/₈ by 8⁵/₈ inches] (No. 3184) £ 690

— — A perfect, genuine and sound copy throughout. 13¹/₂ by 11³/₄ inches, cont. Droeshout's portrait, with Jonson's verses opposite, morocco extra, with gilt Harleian frame ornaments, inside dentelles, g. e. Jolley's copy. 2° (No. 3801) £ 350

— — Perfect and genuine copy throughout. 12³/₄ by 8¹/₂ inches, russia, plain, inside dentelles, g. e., with ex-libris of John Adam, J. H. R. Chichester and A. Dalrymple, in morocco slip case. (No. 4396) £ 160

— — Portrait by Droeshout inlaid, opposite leaf with verses backed, otherwise a sound and genuine copy. 12³/₄ by 8¹/₄ inches. Old russia. 2° (No. 4397) £ 140

— — Title cont. Portrait, and leaf with verses mended and inlaid, lower plain margin of third leaf after title mended, last two leaves in facs. 13¹/₈ by 8¹/₂ inches, modern morocco, g. e., by Rivière. 2° (No. 4746) £ 164

— — Had only 2 of the preliminary leaves, viz., «The Names of the Actors» and «a Catalogue», both of which were mended and wanted all after p. 400 in Cymbeline, but the body of the book is sound, 12¹/₂ by 8 inches, sold not subject to return, old calf. 2° (No. 5235) £ 11 5 s

— — Wanted the verses by B. Jonson, and is imperfect at end (terminating at page 418), some leaves stained and many soiled, in the original rough state, sold not subject to return. 2° (No. 5236) £ 35

— — Imperfect, commences with King John and ends with the Winter's Tale, p. 308, a sound vol., size 12¹/₄ by 8¹/₂ inches, sold not subject to return, half calf. 2° (No. 6737) £ 7 10 s

— — Portion of two leaves missing, and last leaf a reprint, some other smaller defects, calf. (No. 6875) £ 32 10 s

— — Portrait by Droeshout much disfigured and mounted, wanted the verses by B. Jonson opposite and the last leaf, which is supplied in MS., else a generally sound copy in stamped calf. (No. 6876) £ 24 10 s

— — With the excessively rare Smethwick title-page, portrait by Droeshout, water-stained throughout, by the soundness of the leaves is not impaired, half of last leaf backed, 13 × 8³/₄ inches, old calf. [Not more than 3 or 4 copies are known with the Smethwick imprint.] (No. 6881) £ 615

— — Portrait by Droeshout, cut round, slightly damaged and mounted, verses by B. Jonson cut from the leaf and mounted, last leaf but one defective and mended, last leaf cut round and mounted and the nine preliminary leaves in facs. 12⁵/₈ by 8³/₈ inches, morocco extra, g. e. [The verses have been taken from another edition.] (No. 6882) £ 60

Third Folio (1664) — Portrait by Droeshout with the verses underneath, cut round defective and mounted, title and two leaves torn, pages 5 to 8 wanted in Pericles, the volume generally in sound and clean condition 13¹/₂ by 8³/₈ inches, calf, m. e. 2° (No. 244) £ 70

— — — Plain margins of the portrait title neatly repaired, otherwise a genuine, perfect and excellent copy 13¹/₂ by 11¹/₂ inches, morocco super extra, inside dentelles, g. e. F. Bedford 2° (No. 8802) £ 755

— — — Commences on B II. (5 preliminary leaves frayed), ending with Cymbeline complete p. 377, corner of page 17 and page 97 torn, otherwise a sound vol., 12³/₈ by 8³/₈ inches, calf, does not contain the Spurious Plays. 2° (No. 6738) £ 22

Fourth Folio (1685) — Fragment from «Troilus» to Locrine, cont. many Plays complete, boards, 2° (No. 80) £ 1

— — The fourth loaf after the title re-margined, small rust holes in two leaves, margin of last leaf neatly repaired, otherwise a fine, large and perfect copy, 14¹/₄ by 9¹/₂ inches, morocco super extra, inside dentelles. 2° (No. 8808) £ 118

— — Portrait by Droeshout, with verses beneath (inlaid), morocco extra, inside dentelles, 14 × 8³/₄ inches. 2° (No. 4398) £ 80

— — Portrait by Droeshout, verses beneath washed and mended and inlaid, reproduction of the portrait inserted, last two leaves mended, large copy. 14¹/₂ by 8¹/₄ inches, morocco plain. 2° (No. 4399) £ 70

— — Old calf, with the book-plate of Sir T. Peyton. [With the exception of a few slight defects a clean and genuine copy. 13⁷/₈ by 9 inches.] 2° (No. 6714) £ 96

—, 1893, Kelmscott Press, printed after the orig. copies, ed. by F. S. Ellis, black and red, woodcut borders and initials, vellum, uncut, 4° (No. 390) £ 13 15 s.

— — ed. by F. S. Ellis, woodcut borders and initials, vellum, uncut, 1893. 4° (No. 632) £ 13 5 s.

— — ed. by F. S. Ellis, woodcut borders and initials, limp vellum, 1893. 8° (No. 1337 £ 10 10 s.

— — — Venus and Adonis 1593. The Rape of Lucrece 1594, Sonnets 1609, Lover's Complaint, ed. by F. S. Ellis, 1893. 8° (No. 5285) £ 12 15 s.

— — — vellum, uncut, 1893. 8° (No. 5292) £ 14

— — — vellum, 1893. (No. 5309) £ 14 5 s.

Poems, 1893, Kelmscott Press, printed upon vellum, one of 10 copies. Presentation copy «to F. S. Ellis from W. Morris, Feb. 25, 1893». 4° (No. 391) £ 91

Quarto Facsimiles, by W. Griggs and C. Pretorius, ed. F. J. Furnivall, 44 vol., half morocco, 1886—91. 4° (No. 6300) £ 11

Twenty of Sh.'s Plays, ed. by G. Steevens. 4 vol., old morocco extra. 1766. [This copy belonged to Boswell.] 8° (No. 1175) £ 10 10 s.

L'Ambleto. 1712. unbound. [In English and Italian. First translation into Ital. of any of Sh.'s Plays.] (No. 5232) £ 21

The Tragedy of Hamlet (some pages repaired), 1703 — Titus Andronicus, 1687. 2 vol., old calf, 4° (No. 572) £ 2 8 s.

Hamlet, Prince of Denmark, Pr. by J. Darby) 1723. 4° Old calf, rebacked. [The ed. of the «accurate Mr. John Hughes» noted by Theobald in his «Shakespeare Restored».] (No. 6622) £ 4 15 s.

Hamlet, Oxberry's ed., with portrait of Edm. Kean, 1818. 8° Original boards. [Contemporary ms. notes.] (No. 1167) £ 3 10 s.

Julius Caesar, a Tragedy, as it is now acted at the Theatre Royal, the second 4° ed. 1684. 4° A clean copy. (No. 2227) £ 3 3 s.

Love's Labour Lost, a Comedy, engr. frontispiece by L. du Guernier, 1735. 8° Origi wrappers. Very rare. (No. 1166) £

Merry Devill of Edmonton, 1608, 4° [The first edition of this play, which has been att buted to Sh. (No. 5742) £

Mucedorus, 1615, 4° N. G. for W. Jones. [In old catalogues (1661) attributed to S (No. 5748) £

The Rape of Lucrece. 1655. 8° The Title-page only, and the very rare frontispiece, co a medallion of Sh. (No. 6301) £ 31 1(

Sonnets, seen through the press by T. S. Moore, 1899. Buckram, unopened leaves. (No. 30 £ 1 1

Venus and Adonis and The Passionate Pilgrim, from the ed. of 1599 etc. 1870, 4° Moro extra, uncut (No. 6299) £

Dramatic Works «Boydell's Edition» rev. by G. Steevens. 9 vol. 1802. 2° Half russia, g. (No. 245) £ 8 12

— — Dasselbe. (No. 6165) £ 9

— — Dasselbe. (No. 6563) £ 14 5

Works, Cambridge Ed., by W. Aldis Wright. Ed. de Luxe, 40 vol., 1893—95, 8° prin on hand made paper, cloth, uncut (No. 1453) £ 9 2 s

— — — Dasselbe. (No. 5057) £ 8 5

Comedies, Histories and Tragedies publ. by Edw. Capell, 10 vol. 1767, 4° — Capell's No 3 vol. 1768, 4° (No. 3805) £

Works, ed. by Clark & Glover, 9 vol. 1863—66, 8° (No. 2229) £ 2 16

— rev. by Alex. Dyce, 6 vol. 1857, 8° Calf extra (No. 3807) £ 5 5

— (Eversley Ed.) ed. with Introduction and Notes by C. H. Herford, 10 vol. 1899, 8° Un (No. 514) £ 1 4

— by J. O. Halliwell, 15 vol. 1853—65, 2° Original half binding, uncut, [Complete 16 vol. Vol. 12 is missing.] (No. 764) £

— — — Dasselbe. 16 vol. Half morocco, uncut. 150 copies were printed. (No. 15 £

— — — Dasselbe. 16 vol. Original half binding, uncut. (No. 5338) £

Sh. traduit de l'Anglois, 20 vol. Paris 1776—82, 4° [The first translation into Franc Old French calf gilt. (No. 5237) £

Plays by Johnson, Steevens and Reed, 6. ed., 21 vol. 1813, 8 Russia gilt. (No. 4400) £

— — — Dasselbe. Calf gilt, m. e. (No. 4942) £ 7 5

— — — Dasselbe. 4. ed., 15 vol. 1793, 8° Morocco extra, g. e. (No. 6164) £ 19 10

Works (Pictorial Ed.) ed. by C. Knight, 8 vol. 8° Half morocco, g. t, n. d. (No. 33 £ 2 7 s.

— — — Dasselbe. Calf gilt, n. d. (No. 3972) £ 2 16

Plays and Poems by Edw. Malone, 21 vol. 1821, 8° Three-calf extra. g. t., uncut. (No. 5 £ 17 10

— — — Dasselbe. Russia super extra. g. e. (No. 3806) £ 24 10

— — — Dasselbe. Calf gilt, m. e. (No. 6436) £ 6 15

— — — Dasselbe. Calf gilt. (No. 6564) £ 8 15

Plays (Pickering's Diamond Ed.) 9 vol. 1825, 8° Original cloth, uncut. (No. 971) 1 1

— — — Dasselbe. Cloth, uncut. (No. 1883) £

Works in 6 vol. by N. Rowe. 1709—10. [The first illustr. ed. of Sh. Accompanying t above copy is vol. 7, publ. in 1710.] Morocco extra, g. e. (No. 5231) £

— by T. S. Moore, decorated by Charles Ricketts. Vale Press. 21 vol. 1900. Origi cloth, unopened leaves. (No. 3082) £ 15 15

Plays and Poems. «Valpy's Cabinet Ed.», 15 vol. 1832—34. 8° half calf gilt. (No. 64 £ 3 10

Works, 12 vol., 1882—83, 8° One of 50 Large Paper, numbered and signed copies, moro extra, t. e. g. (No. 6438) £ 5

Boydell's Shakespeare Gallery. 2 vol. 1803, 2° Original half binding (No. 4453) £

— — Dasselbe. 2 vol. in 1. Calf, enclosed in portfolio. (No. 5239) £

— — Dasselbe. 2 vol. in 1. (No. 2697) £ 9 12 s.

Bunbury, Henry: Twenty-two Plates illustrative of various interesting scenes in the Pl of Sh., engraved by Bartolozzi, Tomkins, etc. 1792—95, 2° Half bound (No. 19 £ 7 10

Shakespeare Illustrated by an Assemblage of Portraits and Views, with Biographical An dotes, to which are added Portraits of the Actors, Editors, etc. (Harding), 148 portra and views, 2 vol., 1793, 8° (No. 644) £ 5

Taylor, C.: Pitturesque Beauties of Sh., 40 plates only, 1783—87, 4° Half bound. (No. 26 £ 3 11

The Homes and Haunts of Sh., Illustrations, some coloured, complete in 5 portfolios, 18 2° Cloth. (No. 81) £ 3 10

Collier, J. P.: Sh.'s Library. 2 vol., 8° (No. 710) £ 2

Ammon, Jost: Omnium Illiberalium Mechanicarum aut Sedentariarum artium genera continens. Francofurti ad M. 1568, 4° (No. 5317) £ 6 15 s.

[«Twelfth Night» «Measure for Measure»]

(This collection is of importance, the late Mr. Halliwell-Philipps having reproduced various engravings from copies of all of them for the purpose of illustrating his folio edition of Sh. (16 vol., 1853—66.) To each book are appended the titles of Sh.'s plays which they illustrate.)

[Brathwaite, R.:] The Honest Ghost, or a Voice from the Vault. First ed. 1658, 4° (No 5318) £ 4 5 s.

[«Measure for Measure»]

Brant, Sebastian: The Ship of Fooles, transl. into English by Alexander Barclay 1570, 2° Black letter. (No. 5319) £ 30

[«Macbeth» «The Two Gentlemen of Verona»]

Bulwer, John: A View of the People of the Whole-World 1654, 4° (No. 5320) £ 8

[«The Two Gentlemen of Verona» «Measure for Measure» «Hamlet»]

Caroso, Fabritio: Il Ballarino. Venetia 1581, 4° (No. 5321) £ 8

[«Twelfth Night»]

La Joyeuse et Magnifique Entrée de Monseigneur François fils de France . . . Anvers 1582, 2° (No. 5322) £ 25

[«Troilus and Cressida»]

Begraeffinisse van syne Hoogheyt Frederick Henrick . . . Prince van Orange . . . Amsterdam 1651, 2° (No. 5323) £ 10

[«Coriolanus»]

Maniement d'Armes d'Arquebuses, Mousquetz et Piques . . . engraved by Jacques de Gheyn. Amsterdam 1608, 2° (No. 5324) £ 8 5 s.

[«Romeo and Juliet»]

Holme, R.: The Academy of Armory. 1701, 2° (No. 5325) £ 11 5 s.

[«Measure for Measure» «Much Ado about Nothing» «The Taming of the Shrew» «The Winter's Tale» «As You Like It»]

Hortus Sanitatis . . . Argentorati 1536, 2° (No. 5326) £ 10 5 s.

[«Much Ado About Nothing» «All's Well that Ends Well» «King Henry IV» «Antony and Cleopatra»]

Küchler, Balth.: Repraesentatio der Fürstl. Ausszug und Ritterspil des Fürsten . . . Johann Friderichen Hertzogen zu Württenberg . . . Stuttgart 1609, 2° (No. 5327) £ 10

[«Othello» «Pericles» «All's Well» «Twelfth Night» «Winter's Tale» «Troilus and Cressida»]

Mediolanum Metropolis Insubrum Vulgo Milano, urbis potentiae et dignitatis eximiae . . . (1580) 2° (No. 5328) £ 8 10 s.

[«The Two Gentlemen of Verona»]

Müntz Buch, New . . . — Ein Dialogus oder Besprach Zwischen dem Geld und der Armut sehr kurzweilig zu lesen. München 1597 u. 1596 in 1 vol. (No. 5329) £ 8

[«The Merchant of Venice»]

Negri, Cesare: Nuove Inventione di Balli. Milano 1604, 2° (No. 5330) £ 21

[«All's Well that Ends Well» «Twelfth Night»]

Orbis Sensualium Pictus . . . printed in Latin and German. Norimbergae 1664. (No. 5331) £ 8

[«As You Like It»]

The worthy Tracte of Paulus Jovius . . . First edition 1585, 4° (No. 5332) £ 9

[«Hamlet»]

Reisch, Georgius: Margarita Philosophica . . . 2 vol. Argent. 1503, 4° (No. 5333) £ 9

The Shepheards Kalendar, newly augmented and corrected. Black letter, 1656, 2° (No. 5334) £ 14

[«A Midsummer Night's Dream» «Measure for Measure»]

Turbervile, George: The Book of Falconrie, or Hawking, now newly revised, . . . black letter. 1611, 4° (No. 5335) £ 16

[«Much Ado About Nothing»]

Valerius, Adrian: Nederlandtsche Gedenck-Clanck. Haerlem 1626, 4° (No. 5336) £ 10

[«King Henry V.»]

Vecellio, Cesare: Habiti Antichi et Moderni di diverso parti del mondo . . . Venetia 1598, 4° (No. 5337) £ 9 9 s.

«The Tempest» «Othello»]

Schakespear's Beruf und Triumf. Mainz 1792, 8° Original wrappers, uncut. (No. 1165) £ 8

[12 leaves only, very rare.]

Shakspeariana. The Secret History of Mack-beth King of Scotland, taken from a very ancient original manuscript. 1708, 8° (No. 246) £ 3 8 s.

Lamb, Charles & James White: Original letters etc. of Sir John Falstaff. 1797. 8° (No. [illegible]) £ 2 4 s.

Lamb, Charles: Tales from Shakespeare. 2 vol. First Ed. 180[illegible]. 8° (No. 5179) £ 25 10 s.

Vgl. auch die Aufsätze: Book Auctions of 1901 (Literature. London. Vol. 9. No. 220. January 4. 1902. S. 629) — J. H. Slater: The Book Sales of 1902. II. (The Athenaeum. London. No. 3872. January 11. 1902. S. 50 f. (Teil I s. [illegible]) — J. H. Slater: The Book Sales of 1902. I. (The Athenaeum. London. No. 3922, Dec. 27. 1902. S. 856 f.)

105* Daily News. London. November 6, 1902.

«A rare copy of Shakespeare». Über den Verkauf einer Folio-Ausgabe aus dem Nachlaß Mr. Widmans. Siehe auch Daily Express. London. November 6, 1902.

106* The Academy and Literature. London. No. 1555. 22 February 1902. S. 185.

Zitiert wird ein Aufsatz über Walt Whitman von John Townsend Trowbridge in The Atlantic Monthly, worans dessen Vertrautheit mit der Bacon-Shakespeare Kontroverse hervorgeht.

107* The Academy and «Literature». London. No. 1550. 18 January 1902. S. 44.

Concerning the Gallup-Mallock-Shakespeare-Bacon controversy the New York «Times Saturday Review» says: «We cannot imagine such a controversy arising on this side of the Atlantic over the silly imaginings of a foolish woman, even though backed up by a pseudoscholar».

108* Berliner Neueste Nachrichten. 1902. No. 141 vom 25. März.

Teilweise Wiedergabe eines Vortrags den Sir Henry Irving zu Anfang dieses Jahres an der Princeton Universität über die Shakespeare-Bacon-Frage gehalten hat.

109* Die Woche. Berlin. 1902. Heft 18. S. 793.

Reproduktion eines vom Hofphotographen Louis Held in Weimar hergestellten Gruppenbildes der Teilnehmer an der Generalversammlung der Deutschen Shakespearegesellschaft in Weimar am 23. April 1902. Text dazu ebenda S. 786.

110* The Academy and Literature. London. Vol. 63. No. 1594. 22 November 1902. S. 544.

Über den kürzlich verstorbenen Shakespeare-Forscher Sam Timmins.

111* Literarisches Centralblatt. Leipzig. Jg. 53. 1902. No. 36. Sp. 1223.

Am 26. August starb in Bremen der Byron-, Shakespeare- und Dante-Übersetzer Bürgermeister a. D. Otto Gildemeister, 79 Jahre alt.

112* Literarisches Centralblatt. Leipzig. Jg. 53. 1902. No. 40. Sp. 1348.

Am 25. September starb in Niederwalluf am Rhein der Shakespeareforscher Geh. Kommerzienrat Dr. Wilhelm Oechelhäuser, 83 Jahre alt. Vgl. den Nekrolog von Rudolf Liebisch unter No. 1597. Seine bedeutende Shakespeare-Bibliothek ist nach letztwilliger Verfügung des Verstorbenen zum großen Teil der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft in Weimar, zum andern Teil der Hoftheater-Bibliothek in Weimar und dem englischen Seminar der Universität Berlin zugefallen. Vgl. Vossische Zeitung. Berlin. 1902. No. 567 vom 4. Dezember.

II. Zu den einzelnen Dramen Shakespeares.

As You Like It

113* The Daily Telegraph. London. April 21. 1902.

Über den bereits unter No. 74** erwähnten Rechtsstreit der Firma Moffat & Paige, London, gegen George Gill & Sons betreffs der Ausgabe von Shakespeares «As You Like It».

Cymbeline

114* Historische Monatsblätter für die Provinz Posen. Jg. 3. No. 2. Febr. 1902. S. 28.

Über mollis aer — mulier in Shakespeares Cymbeline. Akt 5, Szene 5.

Hamlet

115* Literarisches Centralblatt. Leipzig. Beilage: Die schöne Literatur. Jg. 3. 1902. No. 7. Sp. 112.

Paul Lindau beabsichtigt den Hamlet in der Fassung zur Darstellung zu bringen, in der er im 18. Jahrhundert durch die «Englischen Komödianten» in Deutschland zum erstenmale aufgeführt worden ist. Die Direktion hat den auf diesem Gebiete besonders bewährten Literarhistoriker Prof. Dr. Creizenach in Krakau gebeten, eine knappe sachliche Ein-

führung über die näheren Verhältnisse und Bedingungen, unter denen diese ersten Aufführungen in Deutschland stattgefunden haben, zu schreiben, die vor dem Stücke selbst von der Bühne herab vorgetragen werden wird. — Über die Darstellung des Urhamlet im Berliner Theater am 12. April 1902 (Tragoedia der bestrafte Brudermord oder Prinz Hamlet aus Dänemark. Ein Prologus und fünf Akte) vergl. man u. a. die «Tägliche Rundschau». Berlin. 1902. No. 171 vom 13. April. 1. Beilage. S. 3 von Paul MAHN. — Vgl. ferner Wolfg. KELLER: Der bestrafte Brudermord No. 1580.

116* SARAH BERNHARDT in Berlin.

Am 30. Oktober 1902 spielte Sarah Bernhardt mit ihrer Gesellschaft im Berliner Königlichen Schauspielhause den Shakespeareschen Hamlet nach der Übersetzung von Eugène Morand und Marcel Schwob. Die Darstellung ist als eine durchaus misglückte zu bezeichnen und die Berliner Presse machte nahezu einstimmig Front gegen diesen um einer perversen Virtuosenlaune willen unternommenen Versuch. Man vergleiche hierzu die Kritiken in der National-Zeitung No. 631 vom 1. Nov. 1902 (von E[ugen] Z[ABEL]). — Berliner Börsen-Zeitung. No. 511 vom 31. Oktober 1902. 1. Beilage. — Die Post. No. 511 vom 31. Oktober 1902. — Vossische Zeitung. No. 511 vom 31. Oktober 1902. — Deutsche Tageszeitung. Tägliche Unterhaltungsbeilage. No. 257 vom 31. Oktober 1902. — Berliner Börsen-Courier. No. 511 vom 31. Oktober 1902. 1. Beilage. — Berliner Tageblatt. 31. Jg. No. 554 vom 31. Oktober 1902. — Neue Preußische † Zeitung. No. 512 vom 31. Oktober 1902. — Deutsche Warte. Berlin. No. 300 vom 1. November 1902. — Reichsbote. Berlin. No. 257 vom 1. November 1902. 1. Beilage. — Das Kleine Journal. Berlin. 24. Jg. vom 31. Oktober 1902. — Germania. Berlin. No. 254 vom 1. November 1902. — Norddeutsche Allgemeine Zeitung. Berlin. No. 257 vom 1. November 1902.

117* Der Tag. No. 515 Ausg. A vom 2. November 1902. Illustrierte Unterhaltungs-Beilage.

Enthält: Die «Göttliche» als Hamlet. Zu Sarah Bernhardts Berliner Gastspiel.

King Henry IV. Part 1, 2

118* Tägliche Rundschau. Berlin. Unterhaltungsbeilage 1902. No. 76. S. 304.

Am 1. April 1902 und in der Folgezeit öfter wurde im Königlichen Schauspielhause zu Berlin der 1. und später auch der 2. Teil «Heinrichs IV.» in neuer Einstudierung zur Darstellung gebracht. Besprechung von Paul MAHN.

119* Tägliche Rundschau. Berlin. Unterhaltungsbeilage. No. 197 vom 33. August 1902. S. 787.

Enthält eine ausführliche Besprechung der Darstellung «König Heinrichs IV. Zweiter Teil» im Berliner Königlichen Schauspielhause von Karl STRECKER.

King Henry VI. Part 3

120* Zeitschrift für Bücherfreunde. Bielefeld & Leipzig. Jg. 5. 1901/1902. Bd. 1. S. 136.

Über einen Irrtum in der Schlegel-Tieck'schen Übersetzung König Heinrichs VI., wo Ludwig XI. die mit Eduard IV. von England vermählte Bona mit Schwester anredet, während sie seine Schwägerin ist. Der Irrtum hat seine Grundlage darin, daß «Sister» und «Brother» zwar wörtlich genau mit «Schwester» und «Bruder» übersetzt ist, daß aber die Engländer die abgekürzte Form sehr oft für «Sister in Law» und «Brother in Law» gebrauchen. Shakespeare nennt Bona im Personenverzeichnis richtig: «Bona, Sister to the French Queen». Da Ludwig XI. in der Anrede das Wort «Sister» für sie gebraucht, so ist der Übersetzer hierdurch in einen Irrtum verfallen.

King Lear

121* Bohemia. Prag. 1902. No. 344 vom 16. Dezember.

Abdruck des von Detlef von LILIENCRON gedichteten und bei Gelegenheit einer Lear-Vorstellung im Deutschen Schauspielhause zu Hamburg im Dezember 1902 gehaltenen Prologs.

122* The Daily News. London. July 30, 1902.

Protest gegen die Vernichtung des aus Lear bekannten «Shakespeare Cliff» in Dover.

Merry Wives of Windsor

123* The Athenæum. London. No. 3894. June 14, 1902. S. 764.

Über eine Bühnenaufführung der Merry Wives of Windsor in 3 Akten in Her Majesty's.

124* The Academy and Literature. London. No. 1570. 7 June, 1902. S. 570.

Über das SWINBURNE'sche Lied «Love laid his sleppless head», welches Mr. Tree in den «Lustigen Weibern von Windsor» zum Vortrag brachte.

Much Ado About Nothing

125* Stanfords Oper «Viel Lärm um Nichts» wird im Laufe des April 1902 zum ersten Male in deutscher Sprache im Leipziger Stadttheater in Szene gehen. (Tägliche Rundschau. Berlin. 1902. No. 183 vom 20. April. 1. Beilage. S. 4).

REGISTER

zur Shakespeare-Bibliographie 1902.

Die Zahlen im Register verweisen auf die Titel, welche durch die Bibliographien aller Jahrgänge des Jahrbuchs fortlaufend numeriert sind, die Zahlen mit folgendem * auf die entsprechenden Nummern in der Abteilung «Miszellen», die ebenfalls eine fortlaufende Numerierung tragen.

Die Bezeichnung Shakespeares als Verfasser ist im Register als selbstverständlich grundsätzlich fortgelassen worden, es ist also die Benennung «Works, Werke, Oeuvres, Sonnets . . .» stets als Shakespeares Works, Shakespeares Werke . . . usw. aufzufassen; in allen anderen Fällen ist der Verfasser ausdrücklich als solcher genannt worden. Für die einzelnen Werke Shakespeares [Abkürzung «Sh.»] sind die unten angegebenen gängigen und allgemein verständlichen Kürzungen im Register gebraucht worden und zwar, um die Anzahl derselben nicht allzusehr anwachsen zu lassen, die «englische» Bezeichnung auch da, wo es sich um Ausgaben oder Übersetzungen in andere Sprachen als die englische handelt, jedoch ist in solchem Falle die Sprache selbst genügend kenntlich gemacht. So findet man die «Oeuvres complètes de Shakespeare. Traduites par Emile Montégut. Paris» unter «Works (franz.) v. Montégut.» — Die Bezeichnung «Ackermann, R. (Temp. v. Luce. Rez.) 1196» bedeutet, daß sich unter der Nummer 1196 die Rezension der von M. Luce besorgten Ausgabe des Shakespeare'schen Tempest findet. Im übrigen verweisen die einem jeden Titel beigefügten Zahlen auf den vorliegenden Jahrgang der Bibliographie; ist aus irgend einem Grunde die Hinweisung auf einen früheren Jahrgang nötig gewesen, so ist der Nummer des Titels in kleineren Ziffern als Exponent die Zahl des Bandes des Shakespeare-Jahrbuchs hinzugefügt worden. Es bedeutet demnach unter «Picture Shakespeare» die einzelnen Dramen nachgesetzte Nummer 608^{38}, daß die betreffenden Ausgaben unter No. 608 im 38. Jahrgange des Shakespeare-Jahrbuchs zu finden sind. Eine in () gesetzte Zahl weist auf die gleichfalls eingeklammerte entsprechende Nummer unter den Nachträgen der vorliegenden bzw. einer früheren Bibliographie hin.

Die im Register gebrauchten Abkürzungen der Werke Shakespeares sind die folgenden:

A. W. (All's Well)
A. and C. (Antonius and Cleopatra)
A.Y.L.I. (As You Like It)
C. of E. (Comedy of Errors)
Cor. (Coriolanus)
Cymb.
Haml.
1 Hen. IV.
2 Hen. IV.
Hen. V.
1 Hen. VI.
2 Hen. VI.
3 Hen. VI.
Hen. VIII.
John
J. C. (Julius Cæsar)
Lear
L. L. L. (Love's Labour's Lost)
Macb.
M. for M. (Measure for Measure)
M. of V. (Merchant of Venice)
M. W. of W. (Merry Wives of Windsor)
M. N. D. (Midsummer Night's Dream)
M. Ado (Much Ado About Nothing)
Oth.
Pericl.
Rich. II.
Rich. III.
R. and J. (Romeo and Juliet)
T. of Sh. (Taming of the Shrew)
Temp.
T. of A. (Timon of Athens)
T. A. (Titus Andronicus)
Tr. and Cr. (Troilus and Cressida)
T. N. (Twelfth Night)
T. G. of V. (Two Gentlemen of Verona)
W. T. (Winter's Tale)

L. C. (Lovers Complaint)
P. P. (Passionate Pilgrim)
R. of L. (Rape of Lucrece)
Sonn. (Sonnets)
V. and A. (Venus and Adonis)

Zuwachs der Bibliothek

der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft seit April 1902.

NB. Die durch ein vorgesetztes Sternchen (*) gekennzeichneten Werke sind Geschenke der betr. Verfasser bez. Herausgeber.

***A New Variorum Edition of Shakespeare.* Ed. by H. H. Furness. Vol. II (Macbeth). Revised Edition by H. H. Furness jr. Philadelphia 1903.

The *Pitt Press Shakespeare for Schools.* Ed. with introductions, notes, glossaries and appendices. 10 Vol. Cambridge 1898—1901.

Shakespeare. Coriolanus. Mit Anmerkungen zum Schulgebrauch hgg. von O. Thiergen. Bielefeld und Leipzig 1890.

— King Lear. Mit Anmerkungen zum Schulgebrauch hgg. von v. d. Velde. Leipzig 1895.

— Macbeth. Mit Anmerkungen zum Schulgebrauch hgg. von O. Thiergen. Leipzig 1892.

— Antonius u. Cleopatra. Frei übers. u. bearb. von Fr. Dingelstedt. Wien 1879.

*— Werke. In Übersetzungen russischer Schriftsteller unter Redaktion von S. A. Vengerov. Bd. I. II. St. Petersburg 1902.

* *

Bamstorff, D. Schlüssel zu Shakespeares Sonetten. Bremen 1860.

Berger, A. v. Wie das Wintermärchen entstand. Dichtung u. Wahrheit aus Shakespeares Leben. Hamburg (1901).

**Binz, G.* Deutsche Besucher im Shakespeare'schen London. (Sep.-Abdr. 1902.)

Bolin, A. Antonius u. Cleopatra in deutscher Bühnenbearbeitung. (Sep.-Abdr.)

Bormann, Edw. Der Shakespeare-Dichter. Wer war's und wie sah er aus? Eine Überschau alles Wesentlichen der Bacon-Shakespeare-Forschung, ihrer Freunde und ihrer Gegenschaft. Leipzig 1902.

**Conrad, H.* Eine neue Revision der Schlegel'schen Shakespeare-Übersetzung. (Sep.-Abdr.)

**Czerwinka, J.* Shakespeare und die Bühne. Wiesbaden 1902.

**Deinhardt, L.* Das Shakespeare-Geheimnis. (Ausschnitt.)

Eckardt, L. Vorlesungen über Shakespeares Hamlet. Aarau 1853.

Eichhoff, Th. Der Weg zu Shakespeare. Halle a. S. 1902.

— Shakespeares Forderung einer absoluten Moral. Eine Erläuterung seiner Gedichte «Venus u. Adonis» und «Die Schändung der Lukretia». Halle a. S. 1902.

*Eichhoff, Th. Unser Shakespeare. Beiträge zu einer wissenschaftlichen Shakespeare-Kritik. I. Halle 1903.

**Eidam, Chr.* Noch einmal der deutsche Shakespeare-Text. — Der neue Beschluß der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft über die Verbesserung der Schlegel-Tieck'schen Übersetzung. (Zwei Ausschnitte.)

*— Rudolf Genée und Schlegel-Tieck. (Ausschnitt.)

*— Zum Merchant of Venice V, 1, 54—65. (Ausschnitt.)

**Ellis, Ch.* The Christ in Shakespeare. 3. Ed. London 1902.

Emerson, R. W. Hamlet, ein Tendenzdrama Shakespeares gegen die skeptische und kosmopolitische Weltanschauung des Michael de Montaigne. Übers. von G. F. Stedefeld. Berlin 1871.

Gelber, Ad. An der Grenze zweier Welten. Freie Reden über Shakespeare. Dresden u. Leipzig 1902.

Goltz, B. Shakespeares Genius. Berlin o. J.

Hazlitt, W. Characters of Shakespeares Plays. — Lectures of the English Poets. London 1903.

Hazlitt, W. E. Shakespeare. London 1902.

Herz, E. Englische Schauspieler und englisches Schauspiel zur Zeit Shakespeares in Deutschland. Hamburg u. Leipzig 1903.

Hofmann, J. Über Rollenverteilung bei Shakespeare. Halle 1886.

Köllmann, A. Wieland und Shakespeare, mit besonderer Berücksichtigung der Übersetzung des Sommernachtstraums. Remscheid 1896.

Lanier, S. Shakspere and his Forerunners. Studies in Elizabethan Poetry and its Development from Early English. Vol. I. II. New York 1902.

Lippmann, E. v. «Die Küste von Böhmen». (Sep.-Abdr.)

**Loën, A. v.* Die Shakespeare-Kenntnis im heutigen Frankreich. Wien 1866.

Marshall, J. An Evening-Hour with Shakespeare. Weimar 1847.

Marx, Th. Der dichterische Entwickelungsgang Shakespeares. Hamburg 1894.

**Mauntz, A. v.* Heraldik in Diensten der Shakespeare-Forschung. Berlin 1903.

**Meijer, D. H.* Bacon of Shakespeare? (Sep.-Abdr. 1903.)

**Mommsen.* Marlowe und Shakespeare. (Programm. — Eisenach 1854.)

Morgan, A. A. The Mind of Shakespeare, as exhibited in his works. London 1876.

Noiré, L. Zwölf Bilder eines Shakespearomanen. Leipzig 1874.

Opitz, H. Shakespeare als Charakterdichter. Dresden 1902.

Paur, Th. Rede zur Feier des 300jährigen Geburtstages Shakespeares. (Ausschnitt.)

**Reforgiato, V.* Shakespeare e Manzoni. Catania 1898.

Ruhl, L. S. Skizzen zu Shakespeares dramatischen Werken gezeichnet, gestochen und radiert. 1. (einzige) Lief. (Der Kaufmann von Venedig). Cassel und Leipzig o. J.

Sandmann, P. Shakespeares Measure for Measure und Whetstones Historie of Promos and Cassandra. (Ausschnitt.)

Schöll, Ad. Über Shakespeares Sommernachtstraum. (Sep.-Abdr.)

Sherman, L. A. What is Shakespeare? An introduction to the great plays. New York 1902.

Simpson, M. Eine Vergleichung der Wieland'schen Shakespeare-Übersetzung mit dem Originale. München 1898.

**Stoffel, C.* W. Shakespeare. Prosody and Text. Leyden 1900.

Theisen, Cl. A chapter from an attempt of «Critique of the chronologies of Shakespeare's Plays». O. O. u. J.
**Uhde-Bernays, H.* Der Mannheimer Shakespeare. Ein Beitrag zur Geschichte der ersten deutschen Shakespeare-Übersetzungen. Berlin 1902.
Vatke, Th. Gärten und Gartenkunst in Shakespeares England. (Ausschnitt.)
Vollmer, Ad. Shakespeare und Plutarch. (Ausschnitt.)
Warner, B. E. English history in Shakespeare's plays. New York 1894.
Wolff, E. Von Shakespeare zu Zola. Zur Entwickelungsgeschichte des Kunststils in der deutschen Dichtung. Berlin 1902.
Wölffel, H. Über Shakespeares Kaufmann von Venedig — König Lear — Sturm — Timon. (4 Ausschnitte.)
*Rheinischer Goethe-Verein. Fest-Aufführungen dramatischer Werke von W. Shakespeare am 29. Juni — 9. Juli 1902. Düsseldorf 1902.

* *

Eckhardt, Ed. Die lustige Person im älteren Englischen Drama (bis 1642). Berlin 1902.
Lyly, J. Complete Works. For the first time collected and edited by R. W. Bond. Vol. I—III. Oxford 1902.
Brunhuber, K. Sir Philip Sidneys Arcadia und ihre Nachläufer. Nürnberg 1903.
* *Chettle, H.* und *J. Day.* The blind beggar of Bednall Green. Nach der Q 1659 in Neudruck hgg. von W. Bang. Louvain 1902.
*The King and Queenes Entertainement at Richmond. Nach der Q 1636 in Neudruck hgg. von W. Bang und R. Brotanek. Louvain und Leipzig 1903.
**Gent, R. A.* The Valiant Welshmann. Nach dem Druck von 1615 hgg. von V. Kreb. Erlangen und Leipzig 1902.
Avonianus. Dramatische Handwerkslehre. 2., umg. und verm. Aufl. Berlin 1902.

* *

Schmidt, A. Shakespeare-Lexikon. 3. Aufl., durchgesehen und erweitert von G. Sarrazin. 1., 2. Band. Berlin 1902.
Wright, J. The English Dialect Dictionary. Part XVII—XX. London 1902.
Notes and Queries 1902.

Unter den oben aufgeführten Büchern befinden sich viele Gaben von Freunden und Mitgliedern der Shakespeare-Gesellschaft. Wir sagen ihnen dafür verbindlichsten Dank.

Außerdem hat die Bibliothek einen reichen Zuwachs erfahren durch die Herren von Oechelhäuser, die ihr aus der reichen Bibliothek ihres verstorbenen Vaters die nachfolgenden Werke, die noch nicht vorhanden waren, als pietätvolles Denkmal der Erinnerung an den heimgegangenen Begründer und langjährigen Präsidenten der Gesellschaft überwiesen haben. Auch an dieser Stelle sei ihnen dafür herzlicher Dank gesagt.

Shakespeare. Werke. Hgg. und erklärt von N. Delius. 1.—7. Bd. Elberfeld 1854—60.
— Works. With Life, Glossary etc. London — New York 1889.
— Complete Works. From the Text of Johnson, Steevens & Reed by M. C. Clarke. Edinburgh.

Shakespeare. Selections from the Plays of *Shakespeare.* By Ch. Kean. Vol. I. II. London 1860.
— The Comedy of Errors. London (Lacy).
— Cymbeline. London (Lacy).
— The Two Gentlemen of Verona. Ed. by C. E. Flower. London.
— Hamlet. Leipzig 1868.
— King Henry IV., printed from a contemporary Manuscript. Ed. by J. O. Halliwell. London 1845.
— Henry VIII. London (Lacy).
— König Lear. Für den Schulgebrauch hgg. von E. Regel. Leipzig 1898.
— Macbeth. Für den Schulgebrauch hgg. von E. Regel. Leipzig 1898.
— Love's labour's lost. Ed. by C. E. Flower. London.
— Measure for measure. Ed. by C. E. Flower. London.
— Much Ado About Nothing. As arranged for the stage by H. Irving. London 1891.
— Much ado about Nothing. London (Lacy).
— King Richard III. Adapted to the stage by C. Cibber; rev. by J. P. Kemble. London 1811.
— Richard III. Acting edition, with accurate stage directions. London 1839.
— King Richard III. Arranged for the Stage exclusively from the author's text, by H. Irving. London (1877).
— Richard III. London (Lacy).
— Romeo and Juliet. London 1895.
— The Tempest. London (Lacy).
— Timon. Ed. by A. Dyce. London 1842.
— The Winter's Tale. Boston (Spencer).
— The First Sketch of Merry Wives of Windsor. Ed. by J. O. Halliwell. London 1842.
— Illustrations of the Fairy Mythology of A Midsummer Night's Dream. Ed. by J. O. Halliwell. London 1845.

* *

— Deutscher Bühnen- und Familien-Shakespeare. Bearb. und hgg. von Ed. und O. Devrient. 1.—6. Bd. Leipzig 1873—76.
— Klassisches Theater des Auslandes von Deinhardstein. 2. Bd. (Die Widerspenstige. — Was Ihr wollt.) Pest, Wien, Leipzig 1857.
— Antonius und Kleopatra. Für die Darstellung eingerichtet von F. Wehl. Erfurt o. J.
— Cymbelin. Für die deutsche Bühne bearbeitet von A. v. Wolzogen. Leipzig 1872.
— König Heinrich VI. Nach A. W. Schlegels Übersetzung für die deutsche Bühne neu bearb. von W. Buchholz. Hgg. von C. F. Wittmann. Leipzig o. J.
— Der Kaufmann von Venedig. Für die Darstellung eingerichtet von E. Possart. München 1880.
— König Lear. Für die Darstellung bearbeitet von E. Possart. München 1875.
— Romeo und Julia. Übersetzung von Schlegel und Tieck. Bühnenbearbeitung von C. F. Wittmann. Leipzig o. J.
— Der Sturm. Für das Theater bearb. von L. Tieck. Berlin u. Leipzig 1796.
— Der Widerspenstigen Zähmung. Nach Schlegels Übersetzung und Deinhardsteins Einrichtung neu bearbeitet von F. Wehl. Erfurt (1877.)

Shakespeare. Der Widerspenstigen Zähmung. Nach Baudissins Übersetzung für die deutsche Bühne bearbeitet von E. Kilian. Oldenburg-Leipzig (1898).
— — Für die deutsche Bühne bearb. von R. Kohlrausch. Minden i. W. (1892).
— Othello. Traduction italienne de G. Carcano avec le français en regard. Milan s. a.

* *

Bernays, M. Zur Entstehungsgeschichte des Schlegel'schen Shakespeare. Leipzig 1872.
Brandl, A. Shakespeare. 1894.
Churchill, G. B. Richard the Third up to Shakespeare. Berlin 1900.
Collier, J. P. Memoirs of the principal Actors in the plays of Shakespeare. London 1846.
Courtenay, Th. P. Commentaries on the historical plays of Shakespeare. Vol. I. II. London 1840.
Dingelstedt, Fr. Studien und Kopien nach Shakespeare. Pest, Wien, Leipzig 1858.
Dodd, W. The Beauties of Shakespeare. London 1879.
Drake, N. Shakespeare and his times. Vol. I. II. London 1817.
Elze, K. Zu «Ende gut, Alles gut». (Sep.-Abdr.)
— Der Shakespeare-Dilettantismus. (Sep.-Abdr.)
— Shakespeares mutmaßliche Reisen. (Sep.-Abdr.)
— Zum Kaufmann von Venedig. (Sep.-Abdr.)
Elze, Th. Venezianische Skizze zu Shakespeare. München 1899.
Eschenburg, J. J. Über W. Shakespeare. Zürich 1787.
Genée, R. Geschichte der Shakespeare'schen Dramen in Deutschland. Leipzig 1870.
— Klassische Frauenbilder. Aus dramatischen Dichtungen von Shakespeare, Lessing. Goethe und Schiller. Berlin 1884.
Kilian, E. Vorschläge zur Bühnenaufführung des König Lear. (Sep.-Abdr.)
— Die Königsdramen auf der Karlsruher Bühne. (Sep.-Abdr.)
Kreyssig, Fr. Shakespeare-Fragen. Leipzig 1871.
Lemcke, L. G. Shakespeare in seinen Verhältnissen zu Deutschland. Leipzig 1864.
Meissner, J. Über die innere Einheit in Shakespeares Stücken. (Sep.-Abdr.)
Oe., H. v. Bilder aus dem Jägerleben. (Sep.-Abdr.)
Pietscher, A. Jurist und Dichter. Versuch einer Studie über Iherings «Kampf ums Recht» und Shakespeares «Kaufmann von Venedig». Dessau 1881.
Ramsay, A. Shakespeare in Germany. (Sep.-Abdr.)
Rossi, E. Studien über Shakespeare und das moderne Theater. Aus dem Ital. übers. von H. Merian. Leipzig 1885.
Saupe, J. Shakespeares Lebens- und Entwicklungsgang. Gera 1867.
— Biographie Shakespeares. Gera 1869.
Semler, Chr. Shakespeares «Viel Lärm um Nichts». Leipzig 1900.
Sillig, P. H. Die Shakespeare-Literatur bis Mitte 1854. Leipzig 1854.
Tschischwitz, B. Nachklänge germanischer Mythe in den Werken Shakespeares. Halle 1865.
Vischer, Fr. Th. Kritische Gänge. Neue Folge. 2. Heft. Stuttgart 1861. (Enthält: Shakespeare in seinem Verhältnis zur deutschen Poesie. — Shakespeares Hamlet.)
Über Shakespeares Midsummer-Night's-Dream. Eine Studie von ***. Wernigerode 1874.
The Bibliography of Shakespeare. (Ausschnitt. — London 1863.)
The Shakespeare Society's Papers. Vol. I—IV. London 1844—49.

Klein, J. L. Geschichte des englischen Dramas. 1. 2. Bd. Leipzig 1876.

Alt-Englische Dichtungen übertragen von Th. Vatke. Berlin 1887.

Chaucers Canterbury-Erzählungen. Übers. von Ed. Fiedler. 1. Bd. Dessau 1844.

Armin, R. Nest of Ninnies. Ed. by J. P. Collier. London 1842.

Coleridge, S. T. Literary Remains. Collected and ed. by H. N. Coleridge. Vol. I—IV. London 1836—39.

Collier, J. P. Memoirs of Edw. Alleyn, Founder of Dulwich College. London 1841.

— Extracts from the registers of the Stationers' Company of works entered for publication between the years 1557 and 1587. Vol. I. II. London 1848—49.

Cunningham, P. Extracts from the Accounts of the Revels at Court, in the Reigns of Queen Elizabeth and King James I. London 1842.

— Inigo Jones, a Life of the Architect. Remarks on some of his Sketches for Masques and Dramas by J. R. Planché, and five Court Masques ed. J. P. Collier. London 1848.

Dekker, Th., H. Chettle and *W. Haughton.* Patient Grissil, a Comedy. Ed. by J. P. Collier. London 1841.

Gosson, St. The School of Abuse. London 1841.

Halpin, N. J. Oberon's Vision in the Midsummer Night's Dream, illustrated by a Comparison with Lyly's Endymion. London 1843.

Henslowe, Ph. Diary from 1591 to 1609. Ed. by J. P. Collier. London 1845.

Heywood, Th. The First and Second Parts of King Edward IV. Ed. by B. Field. London 1842.

— The Fair Maid of the Exchange, a Comedy, and Fortune by Land and Sea, a Tragi-comedy by *Th. Heywood* and *W. Rowley.* Ed. by B. Field. London 1846.

Nash, Th. Pierce Penniless's Supplication to the Devil. Ed. by J. P. Collier. London 1842.

Northbrooke, J. A Treatise against Dicing, Plays and Interludes. Ed. by J. P. Collier. London 1843.

Riche, B. Eight Novels employed by English Dramatic Poets, reprinted. London 1846.

Tarlton's Jests and News out of Purgatory. Ed. by J. O. Halliwell. London 1844.

Thynn, Fr. The Debate between Pride and Lowliness. Ed. by J. P. Collier. London 1841.

Udall, N. Ralph Roister Doister, a Comedy. And the Tragedie of Gorboduc, by *Th. Norton* und *Th. Sackville.* Ed. by W. D. Cooper. London 1847.

Ludus Coventriae. A Collection of Mysteries. formerly represented at Coventry on the Feast of Corpus Christi. Ed. by J. O. Halliwell. London 1841.

Notes of Ben Jonson's Conversations with William Drummond of Hawthornden. January 1619. London 1842.

The Alleyn Papers. A collection of original documents illustrative of the life and times of Edward Alleyn, and of the early English stage and drama. Ed. by J. P. Collier. London 1843.

Honour Triumphant; and a Line of Life: two tracts by John Forde, the dramatist. London 1843.

Sir Thomas More, a play. Ed. by A. Dyce. London 1844.

The Chester Plays: A collection of Mysteries founded upon scriptural subjects. Ed. by Th. Wright. Vol. I. II. London 1843—47.

The Ghost of Richard III. A Poem, printed in 1614, and fouded upon Shakespeare's historical play. Ed. by J. P. Collier. London 1844.

The Mariage of Wit and Wisdom, an ancient Interlude. To which are added Illustrations of Shakespeare and the Early English Drama. Ed. by J. O. Halliwell. London 1846.

The moral Play of Wit and Science. Ed. by J. O. Halliwell. London 1848.

The true Tragedie of Richard III.; to which is appended the Latin play of Richardus Tertius by Th. Legge. With introduction and notes by B. Field. London 1844.

The Old Taming of a Shrew, upon which Shakespeare founded his Comedy. Ed. by Th. Amyot. London 1844.

* *

Nares, R. A Glossary; or Collection of Words, Phrases, Names etc. in the Works of English Authors, particulary Shakespeare and his Contemporaries. A new Edition with considerable Additions by J. O. Halliwell and Th. Wright. Vol. I. II. London 1867.

Alberti, C. Ohne Schminke! Wahrheiten über das moderne Theater. Dresden u. Leipzig 1887.

Blum, R., K. Herlosssohn u. *H. Marggraff.* Allgemeines Theater-Lexikon. 1.—7. Bd. Altenburg u. Leipzig 1839—42.

Devrient, Ed. Geschichte der deutschen Schauspielkunst. 1.—5. Bd. Leipzig 1848—74.

Fiedler, C. Das Deutsche Theater was es war, was es ist, was es werden muß. Leipzig 1875.

Fontane, Th Aus England. Studien und Briefe über Londoner Theater, Kunst und Presse. Stuttgart 1860.

Frenzel, K. Berliner Dramaturgie. 1. 2. Bd. Hannover 1877.

Freytag, G. Die Technik des Dramas. Leipzig 1863.

Friesen, Herm. Frhr. v. Ludw. Tieck. 1. 2. Bd. Wien 1871.

Genée, R. Die Entwickelung des Szenischen Theaters und die Bühnenreform in München. Stuttgart 1889.

Gesell, C. A J. Die Übelstände des gegenwärtigen deutschen Schauspielwesens und Vorschläge zur Umwandlung desselben. Leipzig 1886.

Gottschall, R. Poetik. 2., verb. u. verm. Aufl. 1. 2. Bd. Breslau 1870.

Jameson, Mrs. Characteristics of Women, moral, poetical and historical. London 1870

Köberle, G. Die Theater-Krisis im neuen deutschen Reiche. Stuttgart 1872.

Krückl, Fr. Das Deutsche Theater und sein gesetzlicher Schutz. Berlin 1882.

Laube, H. Das Norddeutsche Theater. Leipzig 1872.

— Das Burgtheater. Leipzig 1868.

Perfall, K. v. Ein Beitrag zur Geschichte der Königl. Theater in München 1867 bis 1892. München 1894.

Putlitz, G. zu. Theater-Erinnerungen. 1. 2. Bd. Berlin 1874.

Reden-Esbeck, Fr. J. Frhr. v. Caroline Neuber und ihre Zeitgenossen. Leipzig 1881.

Rötscher, H. Th. Entwickelung dramatischer Charaktere aus Lessings, Schillers und Goethes Werken. Hannover 1869.

— Die Kunst der dramatischen Darstellung. 2., verm. Aufl. Leipzig 1864.

Schäffer, C, u. *C. Hartmann.* Die Königlichen Theater in Berlin. Statistischer Rückblick auf die Zeit von 1786 bis 1885. Berlin 1886.

Schlegel, A. W. v. Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. 3. Ausg. besorgt von E. Böcking. 1. 2. T. Leipzig 1846.

Ulrici, H. Abhandlungen zur Kunstgeschichte als angewandter Ästhetik. Leipzig 1876.
Vatke, Th. Einige Gemälde aus Alt-England. Historisch erläutert. Braunschweig 1887.
Das deutsche Theater und seine Zukunft. Von einem Staatsbeamten. Berlin 1876.

* *

Bulthaupt, H. Timon von Athen. Tragödie in fünf Akten mit freier Benutzung der Shakespeare zugeschriebenen Dichtung. Oldenburg u. Leipzig o. J.
Daudet, L. A. Le voyage de Shakespeare. Roman d'histoire et d'aventures. Paris 1896.
Gencke, G. Sebastian. Eine Tragödie. Berlin 1900.
Goldbaum, W. Entlegene Kulturen. Skizzen und Bilder. Berlin 1877.
Thierry, A. Histoire de la conquête de l'Angleterre par les Normands. Tom. I. II. Paris 1883.
Wehl, F. Didaskalien. Leipzig 1867.

Weimar, Ende April 1903.

Der Bibliothekar
der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.

P. v. Bojanowski.

Mitglieder-Verzeichnis.

Protektor:

Seine Königliche Hoheit Wilhelm Ernst, Großherzog von Sachsen.

Vorstand:

Brandl, Dr. A., Univ.-Prof., Berlin, Präsident u. Mitredakteur des Jahrbuchs.
von Vignau, Major z. D., Kammerherr, Generalintendant, Weimar, 1. Vize-Präsident.
von Wildenbruch, Geh. Legationsrat a. D., Berlin, 2. Vize-Präsident.
von Bojanowski, Geh. Hofrat, Direktor der Großherzogl. Bibliothek, Weimar, Bibliothekar.
Moritz, Dr., Kommerzienrat, Weimar, Schatzmeister.
Bulthaupt, Dr. H., Prof., Bremen.
Cohn, A., Buchhändler, Berlin.
Fischer, Dr. R., Univ.-Prof., Innsbruck.
Keller, Dr. W., Univ.-Prof., Jena, Mitredakteur des Jahrbuchs.
Kluge, Dr. F., Hofrat, Univ.-Prof., Freiburg i. B.
von Possart, Dr. E., Prof., Intendant des Hoftheaters, München.
Savits, J., Oberregisseur, München.
Schick, Dr. J., Univ.-Prof., München.
Studt, Dr. K., Staatsminister, Exzellenz, Berlin.
Suphan, Dr. B., Geh. Hofrat, Prof., Direktor des Goethe- und Schiller-archivs, Weimar.
Wülker, Dr. R., Geh. Hofrat, Univ.-Professor, Leipzig.

Geschäftsführender Ausschuss (in Weimar):

von Bojanowski, s. o. Vorsitzender.
von Vignau, s. o.
Moritz, s. o.
Suphan, s. o.
Francke, Dr. O, Professor.

Ehrenmitglieder:

Furness, H. H., Philadelphia.
Furnivall, Dr. F. J., London.
Se. Kaiserliche Hoheit Konstantin Konstantinowitsch, Großfürst von Rußland.
Schmidt, Frau Clara, geb. Meyer, Berlin.
Timmins, Samuel, Elvesham Lodge, Birmingham.
Ward, Adolphus W., Litt.D., LL.D., Cambridge (Engl.).
White, Dr. Andrew D., Exzellenz, Botschafter der Vereinigten Staaten.
Wright, W. A., D.C.L., LL.D., Cambridge.

Allerhöchste und Höchste Mitglieder:

Se. Kaiserliche und Königl. Majestät Wilhelm II., Deutscher Kaiser und König von Preußen.
Se. Majestät Georg, König von Sachsen.
Se. Königl Hoheit Luitpold, Prinzregent von Bayern.
Ihre Königl. Hoheit Pauline, Erbgroßherzogin von Sachsen.
Se. Königl. Hoheit Friedrich, Großherzog von Baden.
Se Königliche Hoheit Friedrich August, Großherzog von Oldenburg.
Se. Königl. Hoheit Albrecht, Prinz von Preußen, Prinzregent von Braunschweig.
Se. Königl. Hoheit Ludwig Ferdinand, Prinz von Bayern.
Se. Königl. Hoheit Ludwig, Herzog in Bayern.

Se. Hoheit Johann Albrecht, Herzog von Mecklenburg-Schwerin.
Se. Hoheit Georg, Herzog von Sachsen-Meiningen.
Se. Hoheit Friedrich, Erbprinz von Anhalt.
Ihre Hoheit Leopold, Erbprinzessin von Anhalt, Prinzessin von Hessen.
Se. Durchlaucht Ernst, Erbprinz zu Hohenlohe-Langenburg, Regierungsverweser der Herzogt. Sachsen-Coburg und Gotha.
Se. Durchlaucht Christian Kraft, Fürst zu Hohenlohe-Öhringen.
Se. Durchlaucht Heinrich, Prinz zu Schönaich-Carolath.
Ihre Durchlaucht Fürstin Hedwig Liechtenstein, Wiesbaden.

Mitglieder:

Abraham, Dr., Geh. Sanitätsrat, Berlin.
van Acoleyen, Professor, St. Nicolas, Waas.
Alexander-Universitäts-Bibliothek, Helsingfors.
Andreas-Realgymnasium, Berlin.
Arnhold, Ed., Kommerzienrat, Berlin.
von Arnim-Muskau, Gräfin, Muskau (O.-L.).
Art'l, H. S., Buchdruckereibesitzer, Dessau.
Bachmann, Carl, Bankier, Berlin.
Bäge, Ludwig, Rektor, Güsten.
von Bamberg, Professor, Leipzig.
Bang, Univ.-Professor, Löwen.
Basil, Fritz, Hoftheater-Regisseur, München.
Baumgartner, A., Professor, Zürich.
Becker, Gustav, Cand. phil., Berlin.
Beer, Dr. Ludwig, Berlin-Grunewald.
Bellermann, Dr. Ludw., Gymn.-Direktor, Berlin.
von Berger, Freiherr, Alfred, Direktor des Neuen Schauspielhauses, Hamburg.
Berger-Gymnasium, Kgl., Posen.
Berliner Gesellschaft für das Studium der neueren Sprachen, Berlin.
Bertuch, August, Schriftsteller, Fontenay-aux-Roses.
Bertz, Eduard, Schriftsteller, Potsdam.
Bibliothek, Herzogliche, Dessau.
Bibliothek, öffentliche, Freiherrlich Carl von Rothschild'sche, Frankfurt a. M.
Bibliothek der technischen Hochschule, Karlsruhe.
Bibliothek, öffentliche, Mannheim.
Bibliothek, Großherzogliche öffentliche, Oldenburg.
Bibliothek der Stadt Wien.
[redacted] Heinrich, Kaufmann, Nürnberg.
Binz, Dr. Gustav, Professor, Basel.
Böcking, R., Kommerzienrat, Halbergerhütte b. Saarbrücken.
Böthlingk, Dr. A., Prof., Karlsruhe.
von Boineburg, Freiherr, Geh. Reg.-Rat, Weimar.
Boek, Paul, Oberlehrer, Gr.-Lichterfelde.
Boonen, J., Brüssel.
Borms, A., Löwen.
Brandt, Mathilde, Frau Dr. med., Berlin.
vom Briege, Wolfram, Halle a. S.
Brinckerhoff-Jackson, John, Amerikanischer Gesandter, Athen.
Brockhaus, Dr. Ed., Verlagsbuchhändler, Leipzig.
Brons, A. F., Senator a. D., Emden.
Bronsart von Schellendorf, Kammerherr, Generalintendant a. D., München.
Brösel, Dr. Constantin, i. F. Eduard Brösel, Greiz.
Brotanek, Dr. Rud., Privatdozent, Wien.
von Brüger, Dr. K., Wirkl. Geh. Rat, Exzellenz, Jena.
Brunhuber, K., Assistent für neuere Sprachen, Neumarkt i. O.
Bruns, Gustav, Verlagsbuchhändler, Minden i. W.
Büchner, Dr. jur. et ès lettres Alexander, Professor a. D., Ouistreham s/m.
Bülbring, Dr. Karl, Univ.-Professor, Bonn.
Bürklin, Dr. A., Generalintendant, Karlsruhe.
Büsing, O., Geh. Finanzrat, Schwerin i. M.
Busley, Carl, Professor, Geh. Reg.-Rat, Berlin.
Cahn, Frau Bankier Carl, Berlin.
Carpenter, F. I., Professor, Chicago.
Churchill, Dr. G. B., Professor, Amherst.
Claar, E., Theaterintendant, Frankfurt a. M.
Collin, Dozent a. d. Universität Christiania, Bestum.
Conrad, Dr. H, Professor, Gr.-Lichterfelde.
Crawford, Charles, London.
Croon, Th., Kommerzienrat, München-Gladbach.
v. Crüger, Generalleutnant, Exzellenz, Wiesbaden.
Curtis, Dr. F. J., Prof., Frankfurt a. M.
Dandler, Frl. Anna, Hofschauspielerin, München.
Darmstädter, Dr., Fabrikbes., Berlin.
Dartmouth College, Hanover. (N. H.)
Delbrück, Ludw., Bankier, Berlin.
Delmer, F. Sefton, Lektor a. d. Universität Berlin, Friedenau.
De Man, Dr. A., Melle-les-Gand.

Demmering, Gerhard, Verlagsbuchhändler, Weimar.
Dibelius, Dr. W., Privatdozent, Groß-Lichterfelde.
Dielitz, Paul, Kaufmann, Berlin.
Dinger, Dr. H., Privatdozent, Jena.
Dittenberger, Leutnant, Berlin.
Domgymnasium, Königl., Kolberg.
Eggeling, O., Professor, Weimar.
Eidam, Christian, Gymn.-Prof., Nürnberg.
Eioenkel, Dr. Eugen, Prof., Halle a. S.
Eisenmann, Dr. O., Kgl. Museumsdirektor, Cassel.
Ellendt, Frl. G., Schulvorsteherin, Königsberg i. Pr.
Englischer Verein ehem. Köllneraner, Berlin.
Erdmann-Jesnitzer, Fr., Direktor des Stadttheaters, Bremen.
Ernesti, Conrad, Kgl. Seminar-Oberlehrer a. D., Böckenförde.
Ernst, Otto, Schriftsteller, Hamburg.
Fellner, Dr. Richard, Dramaturg und Regisseur, Wien.
von Ferber, Dr. jur., Landgerichtsrat a. D., Rittergut Melz.
Fernow, Dr., Oberlehrer, Hamburg.
Fiedler, Fräulein Elise, Berlin.
Fiedler, H. G., Professor, Birmingham.
Fischer, Dr. Kuno, Univ.-Prof., Wirkl. Geh. Rat, Exzellenz, Heidelberg.
Flatz, Rud. Egon, Ingenieur, Wien.
Folger, H. C. jun., New-York.
Förster, Dr. med. Fritz, Dresden.
Förster, Dr. Max, Univ.-Prof., Würzburg.
Förster, Dr. Richard, Hofrat, Dresden.
van Fraechem, Dr. E., Mecheln.
Francisceum, Herzogl. ev., Zerbst.
Franz, Dr. W., Univ.-Prof., Tübingen.
Freiligrath, Frl. Gisberte, Heidelberg.
Fresenius, Aug., Schriftst., München.
Friedrichs-Gymn., Herzogl., Dessau.
Friedrichs-Gymnasium, Königl., Gumbinnen.
Fulda, Dr. phil., Ludw., Frankfurt a. M.
Genée, Dr. Rud., Professor, Berlin.
Giesecke, Dr. Alfred, Verlagsbuchhändler, Leipzig.
Goldschmidt, Benedict, Frankfurt a. M.
Goldstein, Dr. phil. Ludwig, Redakteur, Königsberg.
Görres, Dr., Rechtsanwalt, München.
Götz, Karl, Gymn.-Lehrer, Speyer.
Gothein, Frau Professor, Bonn a. Rh.
Gregori, Ferd., Mitgl. des K. K. Hofburgtheaters, Wien.
de Groote, R., Professor, St. Nicolas.
Grube, Max, Kgl. Oberregisseur, Berlin.
de Gruyter, Dr. phil., Walter, i. F. Georg Reimer, Berlin.
Guddorf, Professor, Melle-les-Gaud.
Günthner, Engelbert, Prof., Rottweil.
Gutmann, Eug., Kommerzienrat, Konsul a. D., Berlin.
Gwinner, Arthur, Direktor, Berlin.
Gymnasial- und Landesbibliothek, Fürstl., Gera.
Gymnasium Leopoldinum, ev., Detmold.
Gymnasium, Städt., Görlitz.
Gymnasium, Städt., Höchst.
Gymnasium, Großherzogl., Jena.
Gymnasium, Städt., Cöln.
Gymnasium, Königl., Lauban.
Gymnasium, Königl., Paderborn.
Gymnasium, Königl., Saarbrücken.
Gymnasium, Königl., Trarbach.
Haase, Friedr., Hofschauspiel-Direktor, Berlin.
Hagen, Th., Kunstmaler, Professor, Weimar.
Hahn, Oscar, Fabrikbesitzer, Berlin.
von Hanstein, Dr. Albert, Privat-Dozent, Hannover.
Hardy, Dr. phil. Edmund, D., Prof. a. D., Würzburg.
Harlan, Dr. jur. Walter, Charlottenburg.
Hartmann, Dr. Martin, Prof., Leipzig.
Hartung, Albert, Verlagsbuchhändler, Weimar.
Hauffen, Dr. Adolf, Univ.-Professor, Prag.
Hausknecht, Dr. E., Professor, Realschuldirektor, Kiel.
Hecht, Dr. phil. Hans, Mannheim.
Heckmann, P., Kommerzienrat, Berlin.
Heckmann, Fr., in Firma C. Heckmann, Bonn.
Heine, Dr. Otto, Prof., Geh. Reg.-Rat, Weimar.
Heiseler, Henry, Schriftsteller, München.
Helft, Edm., Geh. Kommerzienrat, Berlin.
Herford, C. H., Univ.-Professor, Aberystwyth (Wales).
Hertz, Miss Harry, London.
von der Heydt, Karl, Bankier, Berlin.
Hinneberg, Dr., Prof., Berlin.
von Hochberg, Bolko, Reichsgraf, Berlin.
Hochschul-Bibliothek, Bern.
Hofbibliothek, K. K., Wien,
Hof- und Landesbibliothek, Großherzogl. Badische, Karlsruhe.
Hohlfeld, A. R., Dr. phil., Professor, Madison, Wis.
Hösch, Frau Lucy, Godesberg a. Rh.
von Hülsen, Kammerherr S. M. des Kaisers, Intendant der Königlichen Schauspiele, Berlin.
Jaeckh, Dr. Ernst, Redakteur, Heilbronn a. N.

Jespersen, Dr. Otto, Professor, Gentofte.
Jiriczek, Dr. Otto, Prof., Münster i. W.
Imelmann, Dr. Johannes, Professor, Berlin.
Institut, bibliographisches, Leipzig.
Johler, A. B. Gustav, Hamburg.
Johnson, Maler, Weimar.
Jones, Dr. Rich., Prof., Nashville, Tenn.
Junck, Dr. Johannes, Rechtsanwalt, Leipzig.
Kahle, Rich., Königl. Hofschauspieler, Schlachtensee.
Kainz, Joseph, Mitglied des Hofburgtheaters, Wien.
Kaiser-Wilhelm-Bibliothek, Posen.
Kaiser-Wilhelms-Realgymnasium, Berlin.
Kaiserin-Auguste-Victoria-Schule, Stettin.
Kaluza, Dr. Max, Prof, Königsberg i. Pr.
Kammerer, Ad., Prof., Braunschweig.
Kantonalbibliothek, Zürich.
Karls-Realgymnasium, Herzogl., Bernburg.
Kaufmann, Dr. Joh., Bonn.
Kern, Dr. J. H., Professor, Groningen.
Kilian, Dr. phil. Eug., Regisseur und Hoftheater-Dramaturg, Karlsruhe.
Kluge, Dr. Herm., Geh. Hofrat Prof., Altenburg.
Koch, Dr. Max, Univ.-Prof., Breslau.
Kölbing, Arthur, Cand. phil., Freiburg i. B.
Koeppel, Dr. E., Univ.-Professor, Straßburg i. E.
Konrath, Dr. M., Professor, Greifswald.
Koppel, Dr. Rich., Professor, Dresden.
von Kralik, Dr. Richard, Wien.
Kreismann, Hermann, Generalkonsul, Berlin.
Kreßner, Wilhelm, Fabrikbesitzer, Schweizerthal.
Kroener, Adolf, Geh. Kommerzienrat, Stuttgart.
Krügel, Fr., Freiburg i. B.
Krupp'sche Bücherhalle, Essen a. R.
Küchler, Frl. Sofie, Frankfurt a. M.
Kükelhaus, Dr., Oberlehrer, Düsseldorf.
Kullnick, Max, Stud. phil., Berlin.
Lach, P., Direktor der Handelsschule, Berlin.
Lachmann, Frl. Clara, Zandvoort-Bad.
Laehr, Dr. Hans, dirigier. Arzt, Zehlendorf bei Berlin.
Lambrecht, Konsul, Nürnberg.
Landerer, Dr., Hofrat, Kennenburg.
Landesbibliothek, Herzogliche, Altenburg, S.-A.
Landesbibliothek, Fürstl., Detmold.
Landesbibliothek, Kgl., Stuttgart.
Landes-Oberreal- und Gewerbeschule, Wiener-Neustadt.

Landesschule, Königl., Pforta.
Lane, Miss L. E., Cork.
Lange, J., Direktor, Berlin.
Langenscheidt, Carl, Verlagsbuchhändler, Berlin.
L'Arronge, Ad., Schriftsteller, Berlin.
Latham, Miss Grace, London.
Lauser, Dr. W., Geh. Hofrat, Charlottenburg.
Lawrence, W., London.
Lehmann, Dr. phil. J., Privatgelehrter, Berlin.
Lentzner, Dr. phil. Karl, Dozent am Orientalischen Seminar, Berlin.
Levy, Dr. H. B., Hamburg.
Lewinger, Ernst, Oberregisseur des Kgl. Hoftheaters, Dresden.
Lewinsky, Jos., k. k. Hofschauspieler, Wien.
Liebermann, Dr. Felix, Prof., Berlin.
Lindau, Dr. Paul, Intendant, Berlin.
von Lipperheide, Freiherr Franz, Berlin.
Literar. Lesezirkel «Shakespeare», Magdeburg.
Loening, Dr. R., Geh. Justizrat, Univ.-Professor, Jena.
Lubliner, Hugo, Schriftsteller, Berlin.
Ludewig, Martha, Lehrerin, Jena.
Ludewig, Gertrud, Lehrerin, Jena.
Ludwigs-Gymnasium, Herzogl., Cöthen.
Luick, Dr. Karl, Univ.-Professor, Graz.
Luisen-Gymnasium, Königl., Memel.
Lützenkirchen, Mathieu, Hofschauspieler, München.
Mädchenschule, städt., höhere, Osnabrück.
Mädchenschule, höhere, Uelzen.
Manke, 1. ord. Lehrer a. d. Lateinschule, Weener.
Mankiewitz, Paul, Direktor der Deutschen Bank, Berlin.
Mann, Dr. Max Friedrich, Leipzig.
Marcuse, H., Konsul, Niederwalluf.
Mardersteig, A., Rechtsanw., Weimar.
Marx, Th., Reallehrer, Speyer.
Mascher, Friedrich, Postsekretär, Hannover.
Matthys, Dr. A., Borgerhout.
von Mauntz, Alfred, Oberstleutnant a. D., Berlin.
Maurach, Landrat, Danzig.
Mayer, Friedrich, K. Gymn.-Rektor, Zweibrücken.
von Medem, Graf, Oberhofmeister, Weimar.
Meinl jun., Julius, Kaufmann, Wien.
Mende, Frl. Käthe, Frankfurt a. O.
Merton, Wilh., Frankfurt a. M.
Merzbacher, Dr. Gottfried, Rentier München.
Merzbacher, Jos., Nürnberg.

Meyer, Frau, Kommerzienrat, Berlin.
Meyer, Ernst Joachim, Kommerzienrat, Berlin.
Meyer, Frl. Helene, Friedenau.
Meyer, Dr. phil. Ludw., Berlin.
Meyer, Dr. Wolfg. Alex., Hofrat, Dresden.
Meyer-Cohn, Alex., Berlin.
Mielke, Dr. Helmuth, Chefredakteur, Barmen.
von Milletich, Dr. Stephan, Intendant, Agram.
Mommsen, Dr. Theodor, Univ.-Prof., Charlottenburg.
Morgenstern, Dr. Gustav, Redakteur, Leipzig.
Morsbach, Dr. Lorenz, Univ.-Professor, Göttingen.
Mosberg, Julius, Bielefeld.
Mottl, Felix, Generalmusikdirektor, Karlsruhe.
Muff, Dr., Professor, Rektor, Pforta.
Mühlau, Dr. F., Professor, Kiel.
Neubürger, Ferd., Schriftsteller, Berlin.
Neuffer, Dagobert, Direktor des Stadttheaters, Metz.
Noyes, Carleton Eldredge, Professor, Cambridge, Ma.
Ober-Realschule, Städt., Charlottenburg.
Ober-Realschule in den Francke'schen Stiftungen, Halle a. S.
von Oechelhäuser, Fr. W., Generaldirektor, Dessau.
von Oechelhäuser, Ad., Dr. Hofrat, Professor, Karlsruhe.
Oeftering, Dr. Mich., Königl. Reallehrer, München.
Pakscher, Dr. Arthur, Direktor der Berlitz School, Dresden.
von Palézieux-Falconnet, Generalleutnant und General-Adjutant, Weimar.
A. Panse'sche Verlags-Buchhandlung, Weimar.
Parow, Dr. Walter, Prof., Gr.-Lichterfelde.
Paulus-Bibliothek, Worms.
von Pechmann, Direktor, München.
von Perfall, Freiherr, Generalintendant der Hofmusik, München.
Perry, Marsden J., Providence, R. I.
Persyn, Dr., Brüssel.
Petersen, Rud., Hamburg.
Petsch, Dr. phil. Robert, Priv.-Dozent, Würzburg.
Philipps, Miss, Weimar.
Pietsch, Ludw., Professor, Berlin.
Pincus, S. A., London.
Platzmann, Geh. Reg.-Rat, Leipzig.
Poppe, R., Kgl. Hofschauspielerin, Berlin.
Pospischil, Maria, Schauspielerin, Hamburg.
Proescholdt, Dr. Professor, Friedrichsdorf i. T.
zu Putlitz, Gans Edler, Gr.-Pankow.
Quincke, Wolfg., Regisseur, Frankfurt a. M.
Raschdau, Ludwig, Kais. Gesandter z. D., Berlin.
Rathke, Dr., Professor, Marburg i. H.
Rauch, Dr. Herm., Theaterdirektor, Wiesbaden.
Realgymnasium, Dorotheenstädtisches, Berlin.
Realgymnasium, Charlottenburg.
Realgymnasium, Eisenach.
Realgymnasium, Gera.
Realgymnasium, Grünberg i. Schles.
Realgymnasium, Potsdam.
Realgymnasium, Schwerin i. M.
Realgymnasium, Tilsit.
Realgymnasium, Zittau.
Realprogymnasium, Freiburg i. Schles.
VIII. Städt. Realschule, Berlin N.
XII. Städt Realschule, Berlin O.
XIII. Städt. Realschule, Berlin N.W.
Realschule an der Prinz Georgstraße, Düsseldorf.
Realschule, Erfurt.
Realschule, Geisenheim.
Realschule Kaiser Wilhelm II., Göttingen.
Realschule, Cöln.
Realschule, Königsberg i. Pr.
Realschule, Tiegenhof.
Reform-Realgymnasium, Naumburg a. S.
Reichenheim, Julius, Kaufmann, Berlin.
Reinhard, Gustav, Hemer.
Reismann, H., Paderborn.
Richter, Frl. Helene, Wien.
Rieger, Conrad, Justizrat, Cöthen.
Riis-Knudsen, C., Prof., Kopenhagen.
Robertson, Dr. John G., Prof., London.
Roman, Dr. E., Boucle St. Blaise.
Rönneberg, M. H., Schulvorsteherin, Friedenau.
Rösicke, Rich., Generaldirektor, Kommerzienrat, Tornow b. Potsdam.
Rosenstock, Frau Paula, Berlin.
Rothe, Dr., Staatsminister, Exzellenz, Weimar.
Rowley, Walter, M. Inst. C. E.; F. S. A., Leeds.
Ruland, Dr., Geh. Hofrat, Direktor des Großherzogl. Museums, Weimar.
Rütgers, Jul., Fabrikbesitzer, Berlin.
Salzberger, Dr. med., prakt. Arzt, Landshut.
Sandt, M., Geschäftsleiter des Kunstver. f. d. Rheinlande, Düsseldorf.
Sarrazin, Dr. G., Univ.-Prof., Breslau.
Sartori, Geh. Kommerzienrat, Kiel.
Scharlach, Dr., Rechtsanwalt, Hamburg.

Schipper, Dr. Jakob M., Univ.-Prof., Hofrat, Wien.
Schlenther, Dr. P., Direktor des Hofburgtheaters, Wien.
Schlösser, Dr. Rud., Univ.-Prof., Jena.
Schmall, Josef, Schriftsteller, Wien.
Schmidt, Dr. W., Oberlehrer, Berlin.
Schneider, Wilh., Hoftheater-Regisseur, München.
von Schön, Fräulein Lydia, München.
von Scholz, Dr. Wilhelm, Weimar.
Schöps, Dr. Rich., Oberlehrer, Pforta.
Schröder-Poggelow, Dr., Berlin.
Schüddekopf, Dr. Carl, Weimar.
von Schultz - Dratzig, geb. Burgeff, Schlangenbad.
Sello, Dr. Justizrat, Berlin.
Seminar, Engl., a. d. Königl. Universität, Berlin.
Seminar, Engl., a. d. Königl. Universität, Breslau.
Seminar, Roman.-englisches, Kiel.
Seminar, Roman - englisches, Königsberg i. Pr.
Seminar, Roman.-englisches, München.
Shakespeare-Verein, Student., Halle a. S.
Sherman, L. A., Prof, Lincoln, Nebr.
Siegle, Gustav. Geh. Kommerzienrat, Stuttgart.
Simon, Dr. M., Kiel.
Singer, Dr. S., Prof., Bern.
Smedts, Dr. Arm., Professor, Nivelles.
Smith, C. Alphonso, Professor, Chapel Hill, N. C.
Sonnekalb. Paul, Schriftsteller, Erfurt.
Spieß, Dr. phil., Heinrich, Berlin.
Sprenger, Dr. Robert, Prof., Northeim.
Staatsobergymnasium, K. K. I., Czernowitz.
Stadtbibliothek, Bremen.
Stadtbibliothek, Breslau.
Stadtbibliothek, Cöln.
Stadtbibliothek, Danzig.
Stadtbibliothek, Frankfurt a. M.
Stadtbibliothek, Hamburg.
Stadtbibliothek, Hannover.
Stadtbibliothek, Leipzig.
Stadtschulbibliothek, Greiz.
Stadttheater, Straßburg i. Els.
Stägemann, Max, Geheimrat, Theaterdirektor, Leipzig.
Stals, A., Prof., Huy.
von Stauffenberg, Schenk Freiherr, Rittergutsbesitzer, Risstissen bei Ulm.
Steinthal, M., Direktor der Deutschen Bank, Berlin.
Stinnes, Frau Hugo, Mülheim a. d. Ruhr.
Stinnes, Dr. Heinrich, Vohwinkel.
Stoffel, Dr. phil. C., Nimwegen.
Stokes, John, M. D., Sheffield.
Stoy, Dr. Heinrich, Jena.
Stury, Rich., Kgl. Hofschauspieler, München.
Suske, Ferd., K. russ. Hofschauspieler, München.
Swaen, A. E. H., Gymn.-Lehrer, Amsterdam.
Swoboda, Frl. Margarete, Hofschauspielerin, München.
von Sydow, Frl., Frankfurt a. O.
Szostakowski, Amtsgerichtsrat, Allenstein.
Tamson, Dr. George J., Univ.-Professor, Göttingen
von Tauchnitz, Freiherr, Leipzig.
Teschner, Frl. A., Schulvorsteherin, Bremerhaven.
Teweles, H., Chefredakteur, Prag.
Thormälen, Joh.. Hamburg.
Töchterschule, Höhere, Pforzheim.
Träger, Alb., Justizrat und Notar, Berlin.
Trautmann, Dr., Univ.-Prof., Bonn.
Tschirch, Emil, Schriftsteller und Rezitator, Berlin.
Türck, Dr. Herm., Jena.
Türckheim, Dr. Leo, Realschullehrer, Würzburg.
Ulbrich, Dr., Direktor Prof., Berlin.
Universitäts-Bibliothek, Basel.
Universitäts-Bibliothek, Christiania.
Universitäts-Bibliothek, Freiburg i. B.
Universitäts-Bibliothek, Gent.
Universitäts-Bibliothek, Gießen.
Universitäts-Bibliothek, Göttingen.
Universitäts-Bibliotkek, Greifswald.
Universitäts-Bibliothek, Halle a. S.
Universitäts-Bibliothek, Jena.
Universitäts-Bibliothek, Innsbruck.
Universitäts-Bibliothek, Königsberg i. Pr.
Universitäts-Bibliothek, Leipzig.
Universitäts-Bibliothek, Lemberg.
Universitäts-Bibliothek, Marburg.
Universitäts-Bibliothek. München.
Universitäts-Bibliothek, Münster.
Universitäts-Bibliothek, Prag.
Universitäts-Bibliothek, Rostock.
Universitäts-Bibliothek, Straßburg.
Universitäts-Bibliothek, Tübingen.
Universitäts-Bibliothek, Würzburg.
University of California, Library, Berkeley.
University Library, Glasgow.
University Library, Mc Gill, Montreal.
Vandegaer, Dr. J., Roeulx.
Verlagsanstalt, Deutsche, Stuttgart.
Vetter, Dr. Theodor, Univ.-Professor Zürich.
Victoria-Gymnasium, Potsdam.
Victoria-Lyceum, Berlin.
Viëtor, Dr. W., Univ.-Prof., Marburg.
von Vincke, Freiherr, Landrat a. D., Ostenwalde b. Melle.

Vollhardt, Dr. W., Realschullehrer, Leipzig.
Vollmöller, Dr. K., Prof., Dresden.
Vollrath, K., Chefredakteur der Volkszeitung, Berlin.
Vordiek, Professor, Oppeln.
Wagner, Gustav, Achern (Baden).
Wagner, Albr., Univ.-Prof., Halle a. S.
Wagner, Alfred, Buchdruckereibesitzer, Weimar.
Wahle, Dr. Jul., Archivar am Goethe-Schiller-Archiv, Weimar.
Walckiers, Ch., Professor, Eecloo.
von Wedel, Graf Oscar, Wirkl. Geheimrat und Oberschloßhauptmann, Weimar.
Weisstein, Gotthilf, Redakteur, Berlin.
Wernekke, Dr., Hofrat, Realgymnas.-Direktor, Weimar.
Westen, Emanuel, Theaterdirektor, Reichenberg.
von Westenholz, Dr. F. Freiherr, Professor, Stuttgart.
Westphal, Dr. Ed., Hamburg.
Wetz, Dr. W., Univ.-Prof., Freiburg i. B.
Wiecke, Paul, Mitglied des Königl. Hoftheaters, Dresden.
Wilhelmsgymnasium, Königl., Königsberg i. Pr.
Wilhelmsgymnasium, Königl., Krotoschin.
Windscheid, Dr. phil. Käthe, Frl., Leipzig.
Wittich, Dr, Prälat, Stuttgart.
Wörmann, Ad., Hamburg.
Wohlfahrt, Dr. Theod., Gymn.-Prof., München.
Wolff, Dr. Th., Professor, Cottbus.
Wollmann, Siegfried, Rentier, Berlin.
Woworsky, Anton, Rentner, Berlin.
Wülfing, Dr. J. Ernst, Privatgelehrter, Bonn.
Würzburger, Dr. Eugen, Direktor, Dresden.
Wurzbach, Wolfgang, Ritter v. Tannenberg, Wien.
von Ysselstein, Reg.-Rat z. D., Baden-Baden.
Zimmermann, Dr. Alfr., Kais. Legationsrat, London.
Zimmermann, Justizrat, Pforta bei Naumburg (Saale).
Zschech, Otto, Professor, Wittenberg.

Abgeschlossen den 23. April 1903.

———

Namen- und Sachverzeichnis
zu Band XXXIX.

Druckfehler.

Seite	5	Zeile	4	von	unten	lies	**Tom.**	
„	116	„	10	„	oben	„	**Schreyvogel.**	
„	285	„	19	„	unten	„	**wonderful.**	
„	288	„	20	„	„	„	**Żelak.**	



